Dreher · Performance Art nach 1945

Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden

Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien

Herausgegeben von
Michael Backes · Thomas Dreher
Georg Jäger · Oliver Jahraus

Band 3

Thomas Dreher

Performance Art nach 1945

Aktionstheater und Intermedia

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:
Computergraphik: Walter Heindl
Bildvorlage: Verena Kraft/Kurt Petz: Fakir II, Montage, 1999 (s. S. 479)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Dreher, Thomas:
Performance art nach 1945 : Aktionstheater und Intermedia / Thomas Dreher. – München : Fink, 2001
(Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden ; Bd. 3)
ISBN 3-7705-3452-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

ISBN 3-7705-3452-2

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

INHALT

Einführung in den Problemkreis und Leitlinien der Argumentation

(1) In Kunsttheorien wie der des »modernism«/»formal criticism« (Clement Greenberg, Michael Fried) wird ein normatives Konzept von Kunst auf der Basis einer statischen Beobachterposition entwickelt. Diesem Entwurf der/des ›vor‹ dem ›geschlossenen‹ Werk stehenden Beobachterin/Beobachters widerspricht Allan Kaprow zum ersten Mal 1958 in *The Legacy of Jackson Pollock*. Im selben Jahr realisiert Kaprow in seinem ersten Environment das *Konzept einer/eines sich in einem Werkraum physisch bewegenden und mental verortenden Beobachterin/Beobachters*. Das beobachterzentrierte Konzept des nur je perspektivisch, nie total überblickbaren Environments ist Voraussetzung einer Intermedia-Theorie: Mit der Entwicklung vom traditionellen Verständnis des Werkes, mit dem ein/e vor ihm sich lokalisierende/r BeobachterIn konfrontiert wird, zum Werk als Aktions(um)raum für sich in ihm bewegende BeobachterInnen wird ein geschlossenes Werk- und Beobachtungskonzept zu Gunsten eines Intermedia- und Beobachtungskonzepts aufgegeben, das für die Modifikation von Medium/Form-Differenzen offen ist.

Eine Theorie, die normativ festgelegte Gattungsregeln durch die Variabilität von Präsentationsformen ersetzt, ist Voraussetzung für die Diskussion von alternativen Intermedia-Konzepten. Das von Niklas Luhmann vorgestellte Konzept der »Leitunterscheidung« zwischen offeneren Medienmöglichkeiten und geschlosseneren Formen des Mediengebrauchs ermöglicht es, *Werke als je eigene Ausprägungen von Medium/Form-Differenzierungen* zu erörtern. Die Vorstellung von normativen Gattungsregeln, die nicht grundsätzlich durch Neukonzeptionen ersetzt, sondern nur soweit modifiziert werden dürfen, wie der Anschluß an die ›als Kunst‹ etablierte Vorgabe erkennbar bleibt, wird durch einen konzeptuellen Ansatz ersetzt. Er geht davon aus, daß von Werk zu Werk unterschiedliche Medium/Form-Relationen laufend neue Ansprüche an rekonzeptualisierende „Beobachtungsoperationen“ stellen. Die Beobachtung von Intermedia-Werken kann zum Herausfiltern einer »Leitdifferenz« führen, die alle Medienkombinationen leitet, aber auch eine von Beobachtungsweisen und Standpunkten im Werk abhängige, infinit fortsetzbare Differenzierung von Differenzen zur Folge haben: Einheit versus Vielheit. Eine solche von Gattungsnormen befreite Beobachtung von Intermedia-Werken ist Voraussetzung für die Beobachtung von Performance Art.

(2) Einige Happenings sind als »Environmental Theater« (Richard Schechner) faßbar, das den/die BeobachterIn im Aktionsraum zwischen Aktricen und Akteuren lokalisiert und ihm/sie auch zum/zur »spielteilnehmer[In]« (Hermann Nitsch) unter anderen TeilnehmerInnen werden lassen kann. Dem/der BeobachterIn als ›Nur-BeobachterIn‹ oder ›Auch-PartizipantIn‹ im Aktionsraum wird kein privilegierter Gesamtüberblick über alle Ereignisse gewährt: Sie/er kann nicht sehen, was sich im Laufe des künstlerischen Prozesses hinter ihrem/seinem Rücken abspielt. Das Werk, die Aktion oder das Spiel ist nicht mehr eine von einem externen Standpunkt aus beobachtbare Einheit, sondern hat sich in ein *polykontexturales (Kunst-)Modell von »Weltbeobachtung«* gewandelt: Je nachdem, an welcher Stelle und in welchem Zusammenhang sich der/die BeobachterIn situiert, ändert sich die Werkkonstitution.

Die »Theorie der Beobachtung«, wie sie von Luhmann eingeführt wurde, ermöglicht es, *Wahrnehmung als Prozeß* zu konzipieren. In Environments kann sich der/die BeobachterIn durch den Wechsel des Standorts noch ein Bild des Ganzen machen, doch in vielteiligen simultanen Aktionen an mehreren Stellen eines Aktionsbereiches wird zwangsläufig ein Teil des Geschehens verpaßt: *Zur Konzeptualisierung des Werkes gehört die Konzeptualisierung der Beobachterposition*. Mit ihrer Hilfe kann die Relation Wahrnehmbares/Nicht-Wahrnehmbares als Teil des Werkkonzeptes erkannt werden. Der Wechsel zwischen Beobachterpositionen durch Aufmerksamkeits-, Blick- und Standpunktwechsel sowie »Beobachtungsoperationen« der Relationierung von vorher und nachher Gesehenem wird in Form einer *»Beobachtung der Beobachtung« als Teil der prozessualisierten Werkform* reflektierbar.

Auf der Grundlage von Luhmanns »Theorie der Beobachtung« wird somit ein Mehrebenenmodell zur Analyse des Aktionstheaters vorgeschlagen. Kritisiert wird hingegen die viel zu enge Bestimmung der Kunst durch Luhmann. Da er als Soziologe einseitig an der Ausdifferenzierung von »Kunstbeobachtung« zum selbstbezüglichen und reflexiven System interessiert ist, versperrt er den Blick auf Möglichkeiten der Anwendung der »Theorie der Beobachtung« auf Multi- und Intermediaformen, die eigene und spezifische Weisen der Beobachtung von Kunst *und Welt* problematisieren.

(3) In den fünfziger und sechziger Jahren, auf die sich die Untersuchung konzentriert, kommt es zur Reorganisation des Aktionstheaters im Rahmen einer herkömmliche Kunstgrenzen überschreitenden künstlerischen Tätigkeit, die sich auf bildkünstlerische, literarische, musikalische und tänzerische Anregungen gleichermaßen stützt. Im Zuge der Entwicklung des Aktionstheaters wird dabei auf Vorformen in der klassischen Avantgarde – Futurismus, Dadaismus, Bauhaus-Bühne u. a. – zurückgegriffen. Die herausragende Rolle, die das Aktionstheater für die Entwicklung von Intermedia-Formen in den sechziger Jahren spielt, verliert es mit der

Anwendung von Videogeräten in den siebziger Jahren. Videogeräte werden von Aktricen und Akteuren sowohl zur kritischen Kontrolle und Dokumentation von privaten Performances als auch in »Closed-Circuit«-Installationen eingesetzt, vor deren Kameras ZuschauerInnen zu sich selbst beobachtenden Aktricen und Akteuren werden. Über die gefilmte Aktion – die Videoperformance – werden Probleme der Repräsentation in die Intermedia-Diskussion integriert.

Eine Schlüsselstellung in der Entwicklung von direkter zu dargestellter Aktion kommt dem Wiener Aktionismus zu, da dort die gefilmte Aktion bereits vor den ersten Video-Einsätzen in Performances – und den eigentlichen Videoperformances – eine entscheidende Rolle spielt. In den Intermediaformen, welche die Differenz von Aktion und Film aufgreifen, bleibt der menschliche Körper in direkter wie medialer Aktion der zentrale Bezugspunkt. Die Reorganisation des Verhältnisses von ›nichtmatrizierter‹ zu ›matrizierter‹, also Rollen darstellender Aktion, im Happening mündet in Performances mit »Closed-Circuits«, die das Verhältnis zwischen ›ausgestelltem‹ und gefilmtem dargestelltem Körper modellhaft vorführen. Hierdurch soll der Beobachter provoziert werden zur Rekonzeptualisierung seiner Kunstbeobachtungsweise wie seiner Art, in der »Weltbeobachtung« (Luhmann) die Wahrnehmung von erlebter und dargestellter Wirklichkeit aufeinander zu beziehen.

Die Ausdifferenzierung von Videopräsentationsformen in Videofilme – mit der Sonderform Videoperformance – sowie in Closed-Circuits bei den Performances und Installationen zeigt, daß die Performance ihre Vorrangstellung in Intermedia Art Ende der sechziger Jahre einbüßt. Performance Art ist neben Filmen sowie reaktiven Installationen nur noch eine der Präsentationsformen der die Zeitdimensionen einschließenden Medien, die jetzt gemeinsam Möglichkeiten der die Zeitdimension ausklammernden etablierten Kunstgattungen Malerei, Skulptur, Zeichnung und Druckgraphik in Frage stellen, und damit einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung und Rekonzeptualisierung zeitgenössischer Kunst leisten.

(4) Die Entwicklung künstlerischer Intermediaformen von den fünfziger bis in die neunziger Jahre wird hier als *Wandel des Verhältnisses zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung«* behandelt. Der Fixierung des Aktionstheaters auf ein beschränktes Verhältnis von »Kunst-« und »Weltbeobachtung«, wie sie Arthur C. Danto vornimmt, wird widersprochen. Während Danto das Aktionstheater gegen malerische Präsentationsformen ausspielt, wird hier eine sich verändernde ›*Medienlandschaft*‹ rekonstruiert, in der Aktionsformen auch dann, wenn sie – wie in Nitschs *Orgien Mysterien Theater* – Ritualformen wieder beleben, mehr sind als nur Relikte vergangener, noch heteronomer Kunstformen (worauf Danto das Aktionstheater festlegt). Aktionsformen sind Teil künstlerischer Experimente mit Multi- und Intermediaformen, die alte wie neue Medien umfassen, und Performer-

Innen entwickeln Beobachtungsmodelle, die – im Gegensatz zu Dantos These vom Ende der Kunstgeschichtsschreibung – eine Weiterentwicklung dieser Kunstgeschichtsschreibung erfordern.

Anders als im »modernism« und in Dantos Schriften werden die Aufteilung von Formmöglichkeiten auf Medien und Medienkombinationen und ihre Ausdifferenzierung nicht als unilinearer Progreß bis hin zum ›letzten Bild‹ oder dem ›Ende der Kunst‹ beurteilt. Vielmehr wird davon ausgegangen, daß mit neuen Formen der »Weltbeobachtung«, wie sie u. a. der technologische Fortschritt und der von ihm beeinflußte Wandel der Kommunikationsmöglichkeiten mit sich bringen, auch die als Beobachtungsmodelle konzipierten Kunstwerke sich verändern. Diesen Veränderungen sowie dem Wandel in der Kombinatorik mehrerer Medium/Form-Differenzen in Intermedia-Werken können Argumentationsweisen nicht gerecht werden, die einen festen Kunstbegriff voraussetzen, aus ihm eine begrenzte Menge von Kunstformen ableiten und infolgedessen normative Geltungsansprüche für die Unterscheidung von Künsten untereinander wie von Kunst und Nicht-Kunst erheben.

(5) Im untersuchten Zeitraum mündet die zweisträngige Entwicklung von der Aktionsmalerei zum Happening einerseits und die Erneuerung von dadaistischen Experimenten mit Simultaneitätseffekten und Zufallsgeneratoren andererseits in Formen des Aktionstheaters, die Elemente beider Stränge integrieren und modifizieren. Diese am Aktionstheater orientierten Formen der Performance Art der fünfziger und sechziger Jahre ›zerfallen‹ in den siebziger Jahren in einen *Pluralismus von Intermediaformen*: Aktionsformen werden durch reaktive und/oder bewegte/verzeitlichte meist elektronische Medien erweitert beziehungsweise ersetzt. Auch werden auf diese Weise neue Medien in die Intermedia Art integriert. Die Orientierung des Aktionstheaters an direkter, ausführender statt darstellender Aktion weicht der Aufmerksamkeit, welche darstellungsfähige neue elektronische Medien auf Relationen zwischen den diversen mitteilenden und autonom-poetischen Zeichenfunktionen lenken.

Die künstlerische Integration der Zeitdimension in Intermediaformen, die im Rekurs auf Vorformen der klassischen Avantgarde in den fünfziger und sechziger Jahren in Formen des Happening stattfindet, bildet die Voraussetzung für die Medienkombinationen der siebziger bis neunziger Jahre, die elektronische Medien und computergestützt generierte Präsentationsformen integrieren. In der vorliegenden Studie wird die Performance Art und ihre Aufsplitterung in neue Medienkombinationen rekonstruiert. Dargestellt werden nach den Brechungen der Aktionsformen durch Film, Video und Closed-Circuit, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt wurden, neue Brechungen durch computergestützte Systeme und Datenfernübertragung.

Es werden Antizipationen der Performances der achtziger Jahre von Entwick-

lungen der siebziger Jahre erörtert; die Genese der Performances in den achtziger Jahren bleibt, da sie vorwiegend nur Innenbrechungen von bereits entwickelten Aktionsformen zeigt, ausgespart. Ansätze der Performance Art der siebziger Jahre werden in den achtziger Jahren ausdifferenziert – mit besonderen Akzenten bei der Thematisierung der Differenz zwischen ortsgebundenen direkten (Inter-)Aktionen und ortloser, weil überall verfügbarer und in Medienverbünden konzentrierter Spektakel-Organisation sowie der Dekonstruktion sozialer Ausgrenzungen (Stichworte: Rasse, Geschlecht). Die Thematisierung des organisierten Spektakels und der Fortschreibung sozialer Ausgrenzungen führt zu zunehmend raffinierteren, weil mehrschichtigen Bezügen zwischen Formen der Massenmedien und Aktionsformen. Soweit hierzu Aspekte der Intertextualität relevant sind, die in der Performance Art seit den sechziger Jahren entwickelt werden, sind sie in der vorliegenden Studie am Beispiel des Wiener Aktionismus thematisiert.

Bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit neuen Möglichkeiten der Transformation von Aktricen/Akteuren in Intermediainstallationen zu Technokörpern verdichten sich die Konsequenzen aus Innenbrechungen der Performance Art der siebziger Jahre jedoch erst in den Neunzigern: Auf die Technokörperproblematik, in der Konsequenzen aus der Integration neuer elektronischer Medien in Intermedia Art gezogen werden, wird hier eingegangen, und gezeigt, daß die neuen Medien in den neunziger Jahren das realisierbar machen, was in den sechziger Jahren schon angelegt, aber noch rein spekulativ war.

1 AKTIONSTHEATER

1.1 Happening und Performance Art: Begriffe und Konzepte der Untersuchung

1.1.1 Definitionen von Happening und Performance Art

Die Begriffe »Happening« und »Performance Art« bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen. An die Stelle von dialogorientierter Aktion und Bühnenregie des Schauspiels treten Alltagshandlungen mit, zwischen oder vor Publikum. Das Publikum ist je nach »Happening« Zuschauer oder Teil einer Aktion. Realisiert werden die Aktionen sowohl in alltäglicher Umgebung in Außen- oder Innenräumen als auch in Kunst- und Aufführungskontexten wie Ateliers, Lofts, Galerien, Hörsälen und Bühnen.

Der/die AutorIn eines Aktionsplans kann seine/ihre Anweisungen selbst realisieren (s. Kap. 2.5.1.2, 2.6), bei Bedarf weitere Aktricen und Akteure hinzunehmen (s. Kap. 2.4.1, 2.4.3, 2.5.1.1) oder die Realisation anderen Aktricen und Akteuren überlassen (s. Kap. 2.4.2). Die Aktricen und Akteure sind meist keine SchauspielerInnen. Sie werden bei Proben, zu Beginn der Aufführung oder im Verlauf der Aktion in Aktionspläne eingewiesen. Von einem/r AutorIn und/oder anderen Aktricen und Akteuren können ZuschauerInnen im Verlauf der Aktion zur Teilnahme aufgefordert werden.[1]

[1] Da der Aspekt der Partizipationsaufforderung an ZuschauerInnen während der Aufführung im folgenden nicht wieder aufgegriffen wird, seien hier einschlägige Aktionen aufgeführt: In Allan Kaprows »The Courtyard« (New York, 23.-25.11.1962, in: s. Anm. 212) erhalten ZuschauerInnen an einer bestimmten Stelle des Aktionsablaufs Besen mit der Aufforderung, im Aktionsbereich zu fegen. Ken Dewey fordert in »Without and Within (Action Theater Event)« (Palm Gardens Ballroom, 52nd Street und 8th Avenue, New York, 8.6.1965) an einem bestimmten Punkt im Aktionsablauf zu einem »tug-of-war« auf (Hansen: Primer, S. 53-56; Kostelanetz: Theatre, S. 164, Bildteil zwischen S. 172 und 173, S. 278; Sohm: Happening, o. P.). Jean-Jacques Lebel fordert in »Golden Duck Soup« (Musica Elettronica Viva, Festival Internazionale del Teatro Universitario Parma, Teatro Regio, Parma, 23.3.1967) nach einer Rede das Publikum auf, auf die Bühne zu kommen. Die PartizipantInnen werden mit Seilen ›gebündelt‹ und ihre Augen werden verbunden. Schließlich werden sie aus dem Theater

Der Aktionsplan kann alle Aufführungsmomente in einer Notation auflisten, die den Zeitablauf genau festlegt. Die Notation kann aber auch sehr allgemein gehalten sein. Ist der Aktionsplan lückenhaft, so kann entweder die/der AutorIn bei den Pro-

---

und wieder zurück geführt (Lebel: Poésie, S. 80, 136f., 163; Sandford: Happenings, S. 356, 358).
Aktricen und Akteure von »The Living Theatre« provozieren in »Paradise Now« (1968, in: s. u.) das Publikum zu verschiedenen Formen der Partizipation. Wie schon Lebel, so fordern die Aktricen und Akteure des »Living Theatre« in »The Rite of Guerilla Theatre« am Beginn von »Paradise Now« die ZuschauerInnen auf, auf die Bühne zu kommen. ZuschauerInnen besetzen die Bühne, während Aktricen und Akteure des »Living Theatre« durch das Auditorium gehen und wiederholt Sätze wie »I don't know how to stop the wars«, »I am not allowed to take off my clothes« und »I am not allowed to smoke marijuhana« an einzelne ZuschauerInnen gerichtet ausrufen. Akteure und Aktricen entkleiden sich und behalten nur an, was je nach Rechtslage am Aufführungsort anbehalten werden muß. Sie fordern das Publikum u. a. zur Befreiung des Theaters und zur Selbstbefreiung auf, nach Richard Kostelanetz auch zu Diskussionen mit Julian Beck, der mit Judith Malina »The Living Theatre« leitet. Kostelanetz beschreibt »the structure of the piece«: »...a series of open-ended sequences to which the audience is invited to respond for as long as they can; but once the pace of their responses runs down, the group begins another provocation.« (Kostelanetz: Performance(s), S. 77) Tatsächlich liegt den »sequences« ein Programm zugrunde, das die »provocation[s]« in einer Stufenfolge von 8 »Rungs« - vom Erkennen sozialer Zwänge im untersten zur »Permanent Revolution« im obersten »Rung« - anordnet, wie aus den Aufzeichnungen von Malina und Beck hervorgeht. Mit »The Rite of Guerilla« beginnt der erste »Rung« von »Paradise Now«.
The Living Theatre-Paradise Now, Cloître des Carmes, Festival d'Avignon, Avignon, 24.-26.7.1968/Music Hall, Brooklyn Academy of Music, New York, 14.-16., 18.-19.10.1968/u. a. (Video von Sheldon Rochlin, 105 Min. Vertrieb: Mystic Fire Video, New York. In: Internet/URL: http://www.mysticfire.com (20.9.1999)), in: Beck: Paradise; Billeter: The Living Theatre; Frutkin/Talley: The Living Theatre, S. 23f., 34-39, 128ff.; Kostelanetz: Performance(s), S. 75ff.; Malina/Beck: Paradise; Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 200; Marcuse: Konterrevolution, S. 132f.; Schechner: Theater, S. 38, 82, 110, 281f.; Silvestro: Book, o. P.; Tytell: The Living Theatre, S. 225-242; s. Anm. 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514.
Von Dewey über Lebel bis zu »The Living Theatre« bestimmt die Aufforderung und Partizipation von ZuschauerInnen die Struktur der Stücke zunehmend stärker. Während Dewey nur in einem Teil der Aktion die ZuschauerInnen als Koakteure einbezieht, stehen bei Lebels »Golden Duck Soap« TeilnehmerInnen aus dem Publikum während eines großen und wichtigen Teils der Aktionszeit im Zentrum der Handlung. Während bei Lebel der nicht partizipierende Teil des Publikums in einer Zuschauerposition außerhalb des Aktionsfeldes bleibt, werden von »The Living Theatre« die Grenzen zwischen Aktionsfeld und Zuschauerraum überschritten, zugleich aber erhalten Aktricen/Akteure und ZuschauerInnen verschiedene Funktionen: Sie sind Initiierende und Initiierte, deren Funktionen sich in der Praxis allerdings umkehren können (s. Anm. 33). Mit dem Ende des achten »Rung« tragen Aktricen/Akteure ZuschauerInnen und führen mit diesen das Publikum aus dem Aufführungsraum. Mit

ben diese Lücken durch mündliche Anweisungen schließen (s. Kap. 2.4.1.3, besonders Claes Oldenburg), oder die Aktricen und Akteure müssen entweder ein Realisationskonzept entwerfen, in dem die fehlenden Aufführungsmodalitäten festgelegt sind (s. Kap. 2.4.2), oder improvisieren.[2] Der Aktionsplan kann auch Aufführungsteile auf mehreren (nicht) transparenten Zeichenträgern präsentieren, deren Anordnung über- oder nacheinander die Aufführenden bestimmen.[3] Bei der Fest-

den spärlich bekleideten Aktricen und Akteuren verlassen teilweise völlig entkleidete ZuschauerInnen den Aufführungsraum - nicht ohne auf den Straßen Schwierigkeiten mit der Polizei zu bekommen (Tytell: The Living Theatre, S. 228, 240).
Zur Kombination von Formen des Sprechtheaters, der »staged performance« und des »›participation‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.1.2): The Performance Group-Dionysus in 69, New York, 1968, in: s. Kap. 2.5.3 mit Anm. 515.

2 z. B. Corner, Philip/Schneeman, Carolee-Glass Environment for Sound and Motion, New York, 12.5.1962, in: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 285.

3 Die von John Cage 1958 in »Variations I« und »Fontana Mix« zum ersten Mal angewandte Methode der Notation mit variablen Elementen auf transparenten Trägern, die Zufallskombinationen durch Schichtung der Blätter in willkürlicher Versetzung und Drehung erlaubt, kehrt u. a. wieder bei den Fluxus-Mitgliedern Toshi Ichiyanagi und Benjamin Patterson:
Cage, John-Variations I; Ders.-Fontana Mix, beide 1958, Notationen: Ed. C. F. Peters/Henmar Press, New York. In: Bischoff: Kunst, S. 234; Dézsy/Utz: Musik, S. 14f., 84f.; Feißt: Begriff, S. 7, 20f.; Hapgood: Neo-Dada, S. 84, 86 mit Abb. 43a, b, S. 146; Kostelanetz: Cage 1973, S. 69, 81; Metzger/Riehm: Musik-Konzepte, Bd. I, S. 85, 123, 125, Bd. II, S. 15-28; Revill: Stille, Fig. 20 zwischen S. 244 und S. 245, S. 256, 259ff., 301; Sauerbier: Darstellung, S. 140-144.
Ichiyanagi, Toshi-Music for Piano No.7, 1963, Ed. Fluxus, ab 1964/Ed. C. F. Peters, New York, Abb. in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 273.
Patterson, Benjamin-Solo: Decollage-Piece - 1961 für Wolf Vostell, 1961, in: Vostell: Happening, S. 310f.
Zufallsanordnungen von »event cards« leiten in George Brechts »Motor Vehicle Sundown (Event)« (1960) den Aktionsablauf, in: Brecht: Motor; Hendricks: Fluxus 1983, Bd.1, S. 30; Lauf/Hapgood: FluxAttitudes, S. 18f.; Mac Low/Young: Anthology, o. P.; Marter: Limits, S. 39, 92f., Fig.63, S. 116; Martin: Introduction, S. 8f., Abb.5; Nyman: Tradition, S. 44; Sohm: Happening, o. P.; s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 254.
Phil Corner ermöglicht es dem Beobachter des Tischobjektes »Sprouting« (1962, Ed. C. F. Peters), zwischen zwei übereinanderliegenden Gläsern verschiebbar präsentierte, von unten beleuchtete Papierschnipsel zu verschiedenen Notationen zu rekombinieren. Vorläufer der Kombination von Notationsteilen auf nichttransparenten Trägern sind u. a. Earle Browns »Twenty-five Pages« (1953. Universal Edition. Toronto), John Cages »Concert for Piano and Orchestra« (1957-58. Ed. C. F. Peters/Henmar Press, New York) und Terry Rileys »In C« (1964). Alle in: Bischoff: Kunst, S. 232ff.; Cage: Vögel, S. 155f., 176f., 267; Feißt: Begriff, S. 7f., 55ff. mit Abb.1f., S. 99ff. mit Abb.13, S. 171f., 174; Kostelanetz: Cage 1973, S. 182ff.; Metzger/Riehm: Musik-Konzepte, Bd. I, S. 86ff.; Revill: Stille, S. 144, 254, 256ff., 277, 336, 344, 380; Strickland: Minimalism, S. 125, 133, 146, 174, 180.

legung der Aufführungsmodalitäten und der Realisation der Aufführung können Aktricen und Akteure Freiheiten unterschiedlichen Ausmaßes erhalten.

Allan Kaprow stellte 1959 in »Something to take place: a happening« Aktionsnotationen vor, von denen viele im selben Jahr in »18 Happenings in 6 Parts« (s. Kap. 2.4.1.2) von Aktricen und Akteuren realisiert wurden.[4] Nach dieser ersten Verwendung des Begriffs »Happening« für eine Aufführung von Aktionsnotationen ohne Rollentext hat sich Kaprow mehrfach über partizipative Organisationsformen mit Aktricen und Akteuren aus dem Publikum geäußert (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.2). Kaprow unterscheidet zwar zwischen theatralischen »Happenings« ›vor‹ und partizipatorischen »Happenings« ›mit‹ Publikum (s. Kap. 2.4.1.2, 2.4.1.3), dennoch bezeichnet er die partizipatorische Form als die Aktionsform des »Happening« schlechthin.[5] Im Anschluß daran werden »Happenings« in den sechziger und siebziger Jahren als Aufführungsform charakterisiert, die sich durch Publikumspartizipation von theatralischen Aktionen unterscheidet. Dennoch werden seit den sechziger Jahren auch nicht-partizipatorische Aktionsformen als »Happening« bezeichnet.[6] Al Hansen wendet sich 1965 gegen Partizipation als Kriterium der Aktionsform »Happening«:

---

[4] Kaprow: Demi-Urge, S. 4-24. Teilweise neu in: Kirby: Happenings, S. 54-65.

[5] Partizipation als Charakteristikum von »Happenings«: Kaprow, Allan: o. T. [Statement über Happenings]. In: Einladungskarte für Happenings von Allan Kaprow und Robert Whitman, Maidman Playhouse New York, The New York Poets Theatre, New York, 22.3.1962. Neu in: Sohm: Happening, o. P.; Kaprow, Allan: Definition. In: Kaprow: Happenings, S. 3; Kaprow, Allan: The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings! (1966). Neu in: Kaprow: Essays, S. 64: »A Happening with only an empathetic response on the part of a seated audience is not a Happening at all, it is simply stage theatre.« Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 173; Kaprow, Allan: Pinpointing Happenings (1967). Neu in: Kaprow: Essays, S. 85-88. Auch Jean-Jacques Lebel identifiziert »Happening« mit der Aufhebung der Trennung Aufführung-Publikum durch Partizipation: »Jeder, der einem Happening begegnet, spielt mit.« (Becker/Vostell: Happenings, S. 358). An anderer Stelle spricht Lebel von «ce type de théâtre participationnel» als einem Typ des »Happening« unter anderen, nicht ohne in diesem Typ die adäquateste Ausprägung des Mediums zu sehen: «Le happening s'attaque d'emblée à ce problème en ceci qu'il propose comme une fin en soi le dialogue au lieu de la transmission unilatérale (réduisant le spectateur à la passivité)...le happening établit une relation de sujet à sujet. On n'est plus (exclusivement) regardeur, mais regardé, consideré, scruté. Il n'y a plus monologue, mais dialogue, échange et circulation des images.» (Lebel: Happening, S. 47, 55)

[6] »Happening«: Hansen, Al: New Trends in Art (1961). Neu in: Sohm: Happening, o. P.; Hansen: Primer; Henri: Environments, bes. S. 86-89; Kaprow: Observations, o. P.; Kaprow, Allan: o. T. [Statement über Happenings (1962)]. In: Kaprow, Allan/Whitman, Robert: Einladungskarte, s. Anm. 5, New York, 22.3.1962; Kaprow: Essays, S. 15-65, 84-89; Kirby: Happenings, S. 10, 21; Lebel: Happening; Lebel, Jean-Jacques: Le happening (1966). Neu in: Sohm: Happening, o. P.; Lebel, Jean-Jacques: A Point of View on Happenings from Paris (1965). Neu in: Sohm: Happening, o. P.; Nöth:

> Contrary to the public's conception, the majority of happenings are quite formal, are very carefully rehearsed, and do not invite any audience participation at all.[7]

Die populäre Charakterisierung des Happenings als partizipatorisches Event trifft zwar auf erheblich weniger Formen des Aktionstheaters zu als auf die, welche mit dem Begriff »Happening«bezeichnet werden. Dennoch dient Partizipation seit den siebziger Jahren als Kriterium zur Abgrenzung des »Happenings« von der »Performance Art«, worunter vorwiegend Aktionen mit (angeblich neu eingeführter) räumlicher Trennung zwischen Aktrice/Akteur und BeobachterIn subsumiert werden.[8] Die Bedeutung von Koaktricen und -akteuren bzw. nicht-professionellen »spielteilnehmer[Innen]«[9] wird in den siebziger Jahren dann, wenn nicht ZuschauerInnen zu TeilnehmerInnen werden, marginal, da nun unter KünstlerInnen die Praxis vorherrscht, in der Realisation eines Aktionskonzeptes nur sich selbst bzw. sich als Hauptaktrice/-akteur einzusetzen (s. Kap. 2.6, 3.1.2, 3.1.3).

Heute wird der Begriff »Performance« im künstlerischen Kontext für experimentelle Aktionsformen inklusive »Happenings« jenseits der Theaterkonventionen, vor allem »Aktionstheater« jenseits des Rollenspiels mit schriftlich fixierten Dialogen (s. Kap. 2.1, 2.4.4), verwendet.[10] Im folgenden werden die Begriffe »Happening« und »Performance« als Synonyma gebraucht.

Strukturen; Sandford: Happening, S. 216-220, 285-309; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 32-42; Schmidt: Experiment, S. 32-37. Vgl. Drucker: Collaboration, S. 57; Girshausen: Theaterlexikon, S. 203, 329.

[7] Hansen: Primer, S. 7.

[8] »Performance« als vom »Happening« unterscheidbare Kunstform (Lit. in chronologischer Reihenfolge): Grüterich: Performance, S. 130f.; Block: New York, S. 318; Diederichs: Begriff; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 39, 41; Thomas /Vries: Du Mont, S. 59; Baigell: Dictionary, S. 151f., 272; Pontbriand: Performance, S. 139; Lischka, Gerhard Johann: Performance. In: Lischka: Alles, S. 648f.; Roth: Cross, S. 688; Almhofer: Performance, S. 7 mit Anm. 12, S. 33 mit Anm. 53, S. 35; Schwarzbauer: Körperdemonstrationen, S. 63ff.; Ayres/Schimmel: Burden, S. 35; Oßwald: Steiner, S. 66; Simhandl: Bildertheater, S. 110.
Performances der siebziger Jahre mit Closed-Circuits und Partizipationsmöglichkeiten: s. Anm. 580.

[9] »spielteilnehmer«: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 313-326; Nitsch: O.M. Theater, S. 296, 300-304, 369, 472, 635-643, 659; Nitsch, Hermann: das orgien mysterien theater in prinzendorf. Neu in: Fuchs: Nitsch, S. 5; Nitsch: Theorie, S. 370f., 535, 736, 744, 768, 827, 942, 944.

[10] »Aktionstheater«: s. Kap. 1.1.5 mit Anm. 51.
»Performance Art« inklusive »Happenings«, Lit. in chronologischer Reihenfolge: Solmi/Barilli: Performance, o. P.; Inga-Pin: Performances; Gorsen, Peter: The Return of Existentialism in Performance Art (1979). Neu in: Politi: Flash Art, S. 52f.; Bronson/Gale: Performance, S. 9-24, 170-175, 190; Goldberg, Roselee: Performance. A Hidden History. In: Battcock/Nickas: Art, S. 24-72; Gorsen: Sexualästhetik, S. 472-480;

Der Erforschung und Darstellung der Geschichte der »Performance Art« widmen sich Wissenschaftler aus den Fachbereichen der Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft.[11]

1.1.2 Die Erweiterung des Beobachtungsbegriffs: Filmisches Sehen

«Happenings« sind als Modelle rekonstruierbar, die exemplarisch Relationen zwischen »Beobachtung« und »Operation« vorführen.[12]

Der Begriff »Beobachtung« wird im folgenden für Relationen zwischen Denken und Wahrnehmen (s. Kap. 4.1) verwendet. Der Begriff »Operation« wird für Aktivitäten des Körpers, der Wahrnehmungsorgane und des Gehirns eingesetzt. Der Begriff ›Beobachteroperation‹ bezeichnet körperliche Aktivitäten zur Wahrnehmung von Umwelt: So werden zum Beispiel optische Daten durch Körper- und Augenbewegung gewonnen. Mit dem Begriff »Beobachtungsoperation« werden kognitive Prozesse bezeichnet. Die Beobachteroperation dient dem Dateninput und die »Beobachtungsoperation« der Datenverarbeitung.

In »Beobachtungsoperationen« werden Vorstellungen von Wirklichkeit durch »Schemainterpretation«[13] konstruiert. »Schemainterpretationen« werden in Operationen der »Beobachtung von Beobachtungen« miteinander verglichen und deoder rekonstruiert. Von der Ebene der »Beobachtung der Beobachtungen« aus

---

Goldberg: Performance 1988; Hattinger/Weibel: Ars Electronica, S. 61; Sayre: Object, S. 13f., 17; Schneckenburger: documenta 8, Bd. 1, S. 115-122; Schröder: Identität, S. 1ff.; Landy: Technology, S. 9-39; Jappe: Performance, S. 9f.; Stiles/Selz: Theories, S. 679-694; Goldberg: Performance 1998.

[11] Bücher über Performance Art von Autoren mit Ausbildungen in verschiedenen Disziplinen:
(Kunstgeschichte) Goldberg: Performance 1988; Goldberg: Performance 1998; Jones: Body; Kellein: Wissenschaft; O'Dell: Contract; O'Dell: Theory; Schilling: Aktionskunst; Schröder: Identität.
(Theaterwissenschaft) Kaye: Postmodernism; Kirby: Happenings; Klocker: Wiener Aktionismus 1983; Klocker: Wiener Aktionismus 1989.
(Theater- und Tanzgeschichte) Banes: Democracy; Banes: Greenwich Village; Banes: Terpsichore.

[12] Zu den Begriffen »Operation«, »Beobachtung«, »Beobachtung von Beobachtern« und »Beobachtungen«, »Beobachtungsoperation« (s. Anm. 14): Baecker: Kalkül, S. 198, 203f., 212; Esposito: Operazione; Foerster: Wissen, S. 17-23; Fuchs/Luhmann: Reden, S. 10f., 178; Luhmann: Beobachtungen, S. 43ff., 75, 98-103, 117ff., 169; Luhmann: Gesellschaft, S. 313, 374, 539ff., 600, 1113, 1117, 1127f.; Luhmann: Kunst, S. 38, 65-164; Luhmann: Systeme, S. 25, 63, 110, 244f., 358ff., 386f., 407-411, 491, 590, 596-599, 650-655; Luhmann: Wissenschaft, S. 14ff., 52f., 60-121 u. a.; Schmidt: Gedächtnis, S. 337-359.

[13] »Schemainterpretation«: s. Anm. 607.

lassen sich Relationen zwischen »Beobachtungsoperationen« und Beobachteroperationen steuern.

Nach Äußerungen von Heinz von Foerster über Forschungsergebnisse der kognitiven Psychologie verlaufen neurophysiologische Prozesse zwischen Dateninput und Datenverarbeitung in den im Menschen vernetzten Beobachtungssystemen rekursiv: Beobachteroperationen sind an »Beobachtungsoperationen« gekoppelt.[14] Die kognitive Datenverarbeitung steuert in »Beobachtungsoperationen«, welche Beobachteroperationen für den Dateninput gewählt, wie die Daten aufgenommen und zu »Schemata« gebündelt werden. Von der »Schemainterpretation« und den Relationen, die zwischen »Schemata« konstruiert werden, hängen wiederum die folgende Datenselektion und »Schemainterpretation« ab (s. Kap. 4.1). Aus der »Schemainterpretation« ergibt sich die Fähigkeit zum Erkennen und Selektieren von Daten.

Der Begriff »Beobachtungsoperation« steht für die Schaffung von »Eigenwerte[n]« in »neurophysiologische[n] Operationen«[15], also nicht nur für Prozesse im Gehirn, sondern bei visueller Wahrnehmung für alle Prozesse zwischen Auge und Gehirn – besser: zwischen Neuronenaktivitäten und corticalen visuellen Arealen (s. Kap. 4.1).

Beobachteroperationen werden von »Beobachtungsoperationen« der Pro- und Retention gesteuert: Später Gesehenes wird über das Gedächtnis an vorher Gesehenes angeschlossen, wobei das vorher Gesehene die Augen- und Körperbewegungen beeinflußt, die zu dem später Gesehenen führen und die (Schema-)Interpretation des vorher Gesehehen rückwirkend beeinflußt. Die Sequenzierung von Beobachtung im »filmischen Sehen«[16] wird durch die Rückkoppelung von Be-

---

[14] Beobachter-/»Beobachtungsoperation« (s. Anm. 12): Dreher: Beobachter, S. 408. Das Begriffspaar Beobachter-/»Beobachtungsoperation« erlaubt es, die Relationen zwischen »Beobachtung« und »Operation« (s. Anm. 12) zweiseitig - unter dem Primat der Bewußtseins-«Operation« und dem Primat der Bewegungs-«Operation« - auszudifferenzieren. Beobachteroperationen sind rückgekoppelt an »Beobachtung«, an Konzepte der »Weltmedien Raum und Zeit« (s. Kap. 5.1 mit Anm. 655), der »Schemainterpretation« und der Körperkoordination. »Beobachtung« wird unterschieden in »Schemainterpretation« (s. Kap. 4.1 mit Anm. 607) und die vom Beobachter ausführbaren körperbezogenen Aspekte der Beobachtung: Es handelt sich um eine Selbstunterscheidung der »Beobachtung« in Beobachtung und Beobachter. Selbstunterscheidungen sind intern erzeugte Selbst/Fremd-Differenzierungen, schematisierbar als: Selbst (Selbst/Fremd). (Im folgenden umfaßt der Gebrauch des Begriffs »Beobachter« auch die »Beobachterin«. Dies geschieht aus praktischen Gründen, weil die Alternative »(der/die) BeobachterIn« in Sätzen noch schwieriger zu handhaben ist als »Akteur« und »Aktrice« (s. Anm. 159).)

[15] Luhmann: Kunst, S. 15 mit Bezug auf Heinz von Foerster (s. Foerster: Gleichnis): »Die wahrgenommene Welt ist mithin nichts anderes als die Gesamtheit der ›Eigenwerte‹ neurophysiologischer Operationen.«

[16] »filmisches Sehen«: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 133-139; s. Anm. 23.

obachteroperationen wie Augen- und Körperbewegung an »Beobachtungsoperationen« möglich.

Weitere Differenzierungen lassen sich mit Hilfe von Jean Piaget vornehmen. Er unterscheidet in seiner »Einführung in die genetische Erkenntnistheorie« zwischen «schème» und «schéma».[17] Dieses französische Begriffspaar ist in die deutsche Unterscheidung zwischen ›Handlungsplan‹ und ›Denkschema‹ übertragbar. In »Beobachtungsoperationen« werden ›Denkschemata‹ konstruiert und in ›Handlungspläne‹ umgesetzt. In Beobachteroperationen werden die ›Handlungspläne‹ realisiert.

Ernst von Glasersfeld bestimmt Piagets Begriffspaar »figurativ« und »operativ« als Differenzierung zwischen »empirischen« und »reflexiven Abstraktionen«. Auf der »sensomotorischen Ebene« ist physisches Handeln »beobachtbar, weil es sensorische Objekte und physische Bewegung einbezieht.« Begriffliche Konstruktionen der »reflexiven Abstraktion« dagegen sind »als solche nicht beobachtbar«, da »sie nur aus anderen Beobachtungen erschlossen werden« können. Dies trifft nach Piaget auch auf die Vorstellung von »Objektpermanenz« zu, die mittels »reflexiver Abstraktion« konstruiert wird: Ohne »operative begriffliche Konstrukte« ist eine Aktualisierung der Vorstellungsbilder von Gegenständen aus dem Gedächtnis – also »Objektpermanenz« – unmöglich:

> Der Schlüssel zur Objektpermanenz ist die Konstitution der individuellen Identität. Das bedeutet, daß zwei Erfahrungen mit Hilfe der Idee verknüpft werden, daß ein Objekt ein und dasselbe geblieben ist.

Die Konstruktion der visuellem Wahrnehmen zugrunde liegenden ›Handlungspläne‹ ist auf die Rückkoppelung an ›Denkschemata‹ angewiesen. Sehen ist ein Prozeß und zwar zum einen ein konzeptueller der »Assimilation« von Wahrnehmung an ›Denkschemata‹ ((»Projektion«) und zum anderen der »Akkomodation« von ›Denkschemata‹ an ›Handlungpläne‹ der Wahrnehmung (»kognitive Rekonstruktion oder Reorganisation des Übertragenen«).

In der hier verwendeten, auf Niklas Luhmanns Thesen zur Beobachtung beruhenden Terminologie läßt sich die Ebene der »empirischen Abstraktion« als »Beobachtung« verstehen: »Empirische Abstraktion« besteht aus ›Handlungsplänen‹ für Beobachteroperationen sowie aus Operationen der »Beobachtung von Beobachtungen« und damit aus selbstbezüglichen, die »reflexive Abstraktion« umfassenden »Beobachtungsoperationen«. So ist die »empirische Abstraktion« rückgekoppelt an die konzeptuelle Reorganisation von Vorstellungen der »Objektpermanenz« in »reflexiver Abstraktion«. Der Begriff »Objektpermanenz« bezeichnet die »Beobachtungsoperation« der mentalen »Konstitution der individuellen Identität«, die auf die »Beobachtungsoperation« der Konstatierung einer Gleichheit von zu verschiedenen Zeiten Wahrgenommenem folgt:

[17] «schème» und «schéma»: Piaget: Einführung, S. 51, 101.

> Auf der sensomotorischen Ebene liefern die permanenten Objekte, die das Kind konstruiert, und die häufigen Interaktionen des Kindes mit diesen Objekten zahllose Anreize, das Netzwerk der Handlungsmuster zu erweitern und zu verfeinern, welches die ›gegenständliche‹ Welt bildet.[18]

Die Konstitution des »Netzwerk[s] der Handlungmuster« wird in der »Kunstbeobachtung« als im Prozeß der permanenten Rekoordination der Relationen zwischen ›Handlungsplänen‹ und ›Denkschemata‹ sowie zwischen »empirischer« und »reflexiver Abstraktion« sich befindend angenommen. »Kunstbeobachtung« aktiviert den auf Irritationen reagierenden Teil der »Weltbeobachtung« und stellt statische Vorstellungen von »›gegenständliche[r]‹ Welt« in Frage.

Der Begriff »filmisches Sehen« bezeichnet »Beobachtung« als Prozeß auf den Ebenen der »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen sowie der Konzeptualisierung und Aktualisierung der Relationen zwischen diesen Ebenen. Damit ist »filmisches Sehen« ein Sonderfall der »Schemainterpretation«, in dem primär visuelle Wahrnehmung rekoordiniert und durch Schemabildung restrukturiert wird (wobei audielle und taktile Wahrnehmung mitlaufen kann).

In Multi- und Intermedia-Kunst (inklusive »Happenings«, Performances) löst »filmisches Sehen« das statische Sehen ab, auf das sich eine auf die Kunstgattungen Malerei und Skulptur fixierte Geschichte autonomer Kunst zumeist beschränkt, wie folgendes Beispiel zeigt.

Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg insistiert auf einer »visual art as such«, die sich in Präsentationsformen der »media« Malerei und Skulptur manifestiert, welche für eine statische, den Zeitfaktor von »›intermedia‹ or ›multimedia‹« ausschließende Wahrnehmung geschaffen seien:

> The stage, the concert hall, the literary recital, the printed page require more or less extended attention. Drama, music, dance, literature take place *over* time, not just in it. Visual art is instantaneous, or almost so, in its proper experiencing, which is of its unity above and before anything else. (That's the case with sculpture in the round as much at bottom as with a picture: you have to walk around sculpture in the round, but each step gives you all you need to see in an instant; when you linger you lose something. It's more or less the same with murals and scroll-paintings: they deliver themselves from point to point, in instants; and as with round sculpture, the connecting of those instants – their flow into one another – is instantaneous too.) It belongs to the essence of visual art that it dismisses the factor of time by crowding so much, against all reason, into a point or points of time (like making innumerable angels dance on the tip of a pin). (And the pleasure to be gotten from the details in visual art? That's to be considered, but it's a subordinated pleasure or satisfaction, not to be compared with what's gotten from a visual whole, a unity.)[19]

[18] Glasersfeld: Konstruktivismus, S. 117ff., 123-126, 140, 144-150, 169f., 175 (Zitate S. 119, 144f.).

[19] Greenberg: Intermedia, S. 92f. Vgl. Ders.: The Case for Abstract Art (1959). In: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 81: »The ›at-onceness‹ which a picture or a piece of sculpture

Die modernistische Auffassung von »Kunstbeobachtung«, die Greenberg hier referiert, ist die des Beobachters, der sich ›vor‹ dem isolierten, von der Umwelt ausgegrenzten und sich ausgrenzenden Kunstwerk stehend seinen unmittelbaren Eindrücken überläßt. Diese Standardsituation des Beobachters, der mit einem Gemälde an der Wand konfrontiert ist (s. Kap. 2.3.1, 2.4.1.2), führt bei der Übertragung auf das Medium Skulptur zu einer aus den Werken nicht ableitbaren Präskription, wie in »Kunstbeobachtung« dreidimensionale Objekte wahrzunehmen seien.

Die von Greenberg wie Michael Fried in den sechziger Jahren als Paradigma zeitgenössischer Skulptur vorgestellten Eisenplastiken des britischen Bildhauers Anthony Caro überraschen den die Werke umschreitenden Beobachter durch Veränderungen der Ansichten, dem gegenüber Greenbergs These erzwungen erscheint, daß Erlebnisse dieses Wechsels einer visuellen Einheit («a visual whole, a unity«) unterzuordnen seien, wie sie nur bei statischer Beobachtung von einem Beobachterstandpunkt oder einer nicht-filmischen Addition von nicht aufeinander zu beziehenden Ansichten («...each step gives you all you need to see in an instant«) zu erkennen sei.[20] Karin Wilkin bemerkt an Caros Skulpturen eine prozessuale Beobachtung aus der Bewegung um das Werk, die Greenbergs Beobachtung der »unity« einer Skulptur »in an instant« widerspricht:

> Typically, a Caro sculpture stamps itself out as a singular, unignorable object, but reads, at the same time, as an assembly of parts whose relationship is both logical and elusive, difficult to describe, but visually lucid...elements can serve as barriers, keeping us at bay. Caro's works arrest the viewer at fixed points, so that we move around them in fits and starts...as though we were seeing a sequence of self-contained ›pictures‹ in a disjunctive rhythm created, paradoxically, not by pictorial effects, but by the dominance of edges, planes and profiles cut into space.[21]

Durch Beobachteroperationen des Standortwechsels und »Beobachtungsoperationen« der Re- und Protention – der Erinnerung und Vorwegnahme – ergeben sich überraschende Veränderungen der Bezüge zwischen den Teilen von Caros Skulpturen. Wilkin beschreibt mit »fits and starts«, welche Funktionen die Teile als Überleiter und Unterbrecher («barriers«) im sequenzierenden »filmischen Sehen« zwischen herausragenden Ansichten übernehmen und so Bezüge zwischen diesen Ansichten herstellen («a sequence of self-contained ›pictures‹«). Die amerikanischen Kunstkritiker Greenberg und Fried, beide Vertreter des »modernism«, können wegen ihrer Fixierung von »Kunstbeobachtung« auf »instantaneousness«

---

enforces on you is not, however, single or isolated. It can be repeated in a succession of instants, in each one remaining an ›at-onceness‹, an instant all by itself.«

[20] Vgl. Greenberg, Clement: Contemporary Sculpture. Anthony Caro (1965). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 206: »Yet just those factors that make for confusion at first make most for unity in the end.«

[21] Wilkin: Caro, o. P.

und »unity« den durch Überleitungen hergestellten Zusammenhang zwischen Ansichten («a disjunctive rhythm«) nicht als für Caros Werke typischen Aspekt des Beobachtungsprozesses (»Beobachtungsoperationen«) mit Augen- und Körperbewegungen (Beobachteroperationen) würdigen. So schreibt Fried:

> ...one in fact experiences a picture by [Kenneth] Noland or [Jules] Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, ...because at every moment the work itself is wholly manifest. (This is true of sculpture despite the obvious fact that, being three-dimensional, it can be seen from an infinite number of points of view...)[22]

Rosalind Krauss erweitert 1972 ihre modernistische Sicht, indem sie sukzessive Wahrnehmung in ihre Auffassung von »Kunstbeobachtung« integriert. Krauss muß schließlich mit dem Verzicht auf eine in der Unmittelbarkeit visueller Erfahrung begründete Gattungsästhetik ihren ›erweiterten Modernismus‹ nochmals revidieren.[23]

---

[22] Fried: Art 1995, S. 137ff., 145f., bes. S. 145 (Zitat).
Michael Fried verweist 1996 darauf, daß er 1962 und 1965 an Hand der Gemälde von Jules Olitski »visual time« als Folge einer »mode of pictorial organization that does not present the beholder with an instantaneously apprehensible unity« thematisierte, während Clement Greenberg nur die »instantaneously [in ›a split-second glance'] apprehensible unity« als Wertmaßstab zuließ (Fried: Art 1998), S. 45 mit Anm. 65, S. 244-251 (Zitat S. 247), 316-322. In »Art and Objecthood« behauptet Fried 1967, daß auch Olitskis Bilder »in no time at all« erfahren werden, »...because...at every moment the work is wholly manifest.« (s. o.) Will Fried zwischen »moment« und »instant« unterscheiden? Will er in »moment« »visual time« integrieren? Dann wird die Relation zwischen »visual time« und »no time at all« klärungsbedürftig: »presentness« und »instantaneousness«, die Fried von der faktischen »presence«, die ›in an instant‹ erfahrbar ist (Fried: Art 1995, s. o.; Fried: Art 1998, S. 44f., 167), unterscheidet, führen offensichtlich zu verschieden lang dauernden »Beobachtungsoperationen«. Beobachteroperationen durch Veränderungen des Standortes und daraus folgende, nicht in einen Gesamteindruck von »presentness« führende »Beobachtungsoperationen« werden jedoch auch mit Frieds Vorstellung von »visual time« nicht in »Kunstbeobachtung« integrierbar, ohne gegen die Grenzsetzung des »modernism« zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung«, der statischen Beobachtung und der Beobachtung in Bewegung, zu verstoßen, wie sie in der Konfrontation des statischen, keine Beobachteroperationen der Standortveränderung ausführenden Zuschauers mit dem geschlossenen Kunstwerk (s. o.) angelegt ist. »Visual time« bezieht sich also im Falle Olitskis auf Beobachteroperationen (Augenbewegung) und widerspricht einem in der »Beobachtungsoperation« sich verdichtenden Eindruck von »presentness« nicht, während »filmisches Sehen« (s. Anm. 16, 23) auch Beobachteroperationen des Standortwechsels und sequenzierende »Beobachtungsoperationen«, die Teilaspekte von Kunstwerken aktualisieren, einbezieht.

[23] Rosalind Krauss faßt die modernistische Sicht der Beobachtung von Gemälden zusammen in: Krauss: Frontality, S. 40-46. Sie stellt eine um »filmisches Sehen« (s. Anm. 16) inklusive Beobachteroperationen erweiterte Form der »Kunstbeobachtung« 1972 in »A View of Modernism« (Krauss: View) vor und schließt dabei an Jack

Am Beginn der Theorien des Aktionstheaters im Kunstkontext stehen Darstellungen des Beobachters als Akteur vor Bildern: Von Augen- und Körperbewegungen vor Bildern (»filmisches Sehen«) ausgehend konstruiert Allan Kaprow den Übergang zum Akteur in Installationen (s. Kap. 2.3.1, 2.4.1.1). In Installationen konstituiert das Werk die Umgebung des Beobachters. Der Beobachter steht nicht statisch ›vor‹ dem Werk, sondern bewegt sich in ihm, ohne je einen Gesamtüberblick von einem privilegierten Beobachterstandpunkt aus erlangen zu können. Beobachteroperationen des Gehens werden an »Beobachtungsoperationen« der Retention rückgekoppelt, um sich an einem Standpunkt an das dann jeweils nicht Sichtbare – weil hinter dem Rücken Liegende – erinnern zu können. Die möglichen Beobachtungsstandpunkte sind werkinterne und das Werk ist als Ganzes nicht mehr von einem statischen ›idealen‹ Blickwinkel (oder einer Addition solcher Blickwinkel) aus erfahrbar, sondern »unbeobachtbar«, nur rekonstruierbar als Prozeß der an »Beobachtungsoperationen« rückgekoppelten Beobachteroperationen. Die Relationen zwischen Beobachteroperationen ›im‹ Werkraum und »Beobachtungsoperationen« des Gedächtnisses sowie die Möglichkeiten der Konzeptualisierung dieser Relationen widersprechen dem modernistischen Kriterium der »instantaneousness«.

Während formalistische Kunsttheorien wie die von Greenberg und Fried »Beobachtung« und »Operation« trennen, sind Modelle, die Beobachtung in Aktions- und Wahrnehmungsprozessen (»filmisches Sehen«), also in der »Zeitdimension«, konzipieren, selbstverständliche Bestandteile von Multi- und Intermedia-Theorien (s. Kap. 1.1.4, 1.1.6,2.3.1), welche wiederum Grundlagen für Vorstellungen der Beobachtung von Installationen und »Happenings«/Performances liefern.

1.1.3 Verhältnis von »Kunst-« und »Weltbeobachtung«: »Kunst als Grenzbeschreitung«

Der/die »spielteilnehmer[In]« oder »participant« (s. Kap. 2.3.1, 2.4.1.2) eines »Happenings« befindet sich in einer Umgebung – dem Aktionsraum (Außen- oder Innenraum) – und zwischen Koakteuren. Koakteure und Umraum können »Beobachter« von »Happenings« zu ungewohnten Formen der Koordination von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« provozieren. Gewohnte Formen der

---

Burnhams 1968 publiziertes Buch »Beyond Modern Sculpture« (Burnham: Sculpture, S. 177-181) an. In »Passages in Modern Sculpture« integriert Krauss 1977 kinetische Skulptur, Environments, Closed-Circuits und »Happenings« in ihre Geschichte dreidimensionaler künstlerischer Präsentationsformen (Krauss: Passages) und überschreitet ihre ›erweiterte‹ Form des Modernismus. Seit 1973 überschreitet sie modernistische Ansätze in ihren Auseinandersetzungen mit den Medien Skulptur und Film: Krauss: Sharits; Krauss: Sense; Krauss: Video.

»Weltbeobachtung« erscheinen im »Happening« durch Verschiebungen ihrer Komponenten in einem anderen Licht: In selbstbezüglicher und reflexiver »Beobachtung von Beobachtungen« wird Distanz zu eigenen, unreflektiert im Alltag gebrauchten Weisen der »Weltbeobachtung« möglich. Der in »Kunstbeobachtung« provozierte »Einstellungswechsel« gegenüber den in »Weltbeobachtung«[24] vertrauten Formen der »Schemainterpretation« wird auf der Ebene der »Beobachtung von Beobachtungen« verarbeitet: In »Beobachtung zweiter Ordnung«[25] werden gewohnte Relationen zwischen Handeln und Denken, Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« reflektierbar.

Eine permanente Rekonzeptualisierung der Relationen zwischen »Welt-« und »Kunstbeobachtung« kann zur Auflösung von Fixierungen der »Kunstbeobachtung« auf ›als Kunst‹ gewertete Präsentationsformen (Kunst-, Literatur- und Musikgattungen) und institutionalisierte Präsentationsorte (Bühne, Museum) führen. »Multi-« und »Intermedia Art« (s. Kap. 1.1.5) können sich zwischen Kunstbetrieb und Lebenswelt ansiedeln: Die Position zwischen Kunst- und Lebenswelt sowie zwischen kunstin- und kunstexternen Medien wirkt auch auf die kunstinterne Differenzierung zwischen Gattungen zurück und führt zu neuen Unterscheidungen.

Die Diskussion der Bezüge zwischen künstlerischen, literarischen, musikalischen, tänzerischen und theatralischen Möglichkeiten wird von den Problemen der Grenzbestimmung zwischen Kunst- und Lebenswelt sowie zwischen kunstin- und -externen Medien angeregt – und umgekehrt. Die wechselseitig durchführbaren Prozesse, künstlerische Aktionsformen in die Lebenswelt und alltägliche Aktionsformen in die Kunst (im weitesten, gattungsunabhängigen Sinne) zu tragen, fordern zu Rekonzeptualisierungen der Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« auf.[26] Experimente mit neuen Medienkombinationen provozieren zu Rekonzeptualisierungen der Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung«,

---

[24] »Weltbeobachtung«: Fuchs: Erreichbarkeit, S. 238; Luhmann: Gesellschaft, S. 1114, 1118. Vgl. Luhmann: Erkenntnis, S. 28f.; Luhmann: Gesellschaft, S. 92f., 151-158, 754, 930f., 1127; Luhmann: Kunst, S. 15f., 18, 22, 28, 50ff., 57ff., 74, 95f., 148-151, 173.
»Kunstbeobachtung«: Luhmann: Ausdifferenzierung, S. 40f.; Luhmann: Kunst, S. 227, 395f.; Luhmann: Weltkunst, S. 7ff., 20f., 40, 42.
»Kunst-« und »Weltbeobachtung«: vgl. Luhmann: Kunst, S. 74f., 93, 152, 174f., 228f., 235-242, 306, 333f., 399, 488-499; s. Kap. 5.1, 5.4.
»Einstellungswechsel«: s. Anm. 611.

[25] »Beobachtung zweiter Ordnung« [=»Beobachtung von Beobachtern« und »Beobachtungen«, s. Anm. 12]: Luhmann: Ausdifferenzierung, S. 77ff.; Luhmann: Beobachtungen, S. 45, 75f., 100f., 118; Luhmann: Gesellschaft, S. 93, 144, 151f., 374f., 484, 606, 677, 766ff., 1094ff., 1113, 1115, 1117-1128, 1137; Luhmann: Kunst, S. 89, 94, 213, 322, 333-336, 393, 463; Luhmann: Weltkunst, S. 23-28; Luhmann: Wissenschaft, S. 77, 87, 98f., 101ff., 110f., 167, 175f., 298, 301f., 313, 319ff., 363, 413f., 499, 507ff., 579f., 717f.; s. Anm. 240.

[26] Atkinson: Introduction, S. 5, 8f.

welche wiederum die Selektionskriterien für die Wahl weiterer Medienkombinationen verändern – usw.

Der Prozeß der Überschreitung des Kunstkontexts/der Kunstkontexte (Ausstellungs-, Theater-, Musik- und Literaturbetrieb, Kino) provoziert zu einer Rekonzeptualisierung der Vorstellungen von kunstmöglichen Präsentationsformen (und nicht zur Auflösung von Kunst in Lebensformen!). Dieser Prozeß und die unten beschriebene Relation »mögliche« – reale »Partizipation« (s. Kap. 1.1.4) am Aktionsverlauf lassen sich mit der Formel »Kunst als Grenzbeschreitung«[27] beschreiben. »Kunst als Grenzbeschreitung« problematisiert in der Präsentationsform »Happening« die Relation Operation – Beobachtung in einer für Kunst wie Lebenswelt relevanten Weise.

Problematisierungen von Weisen der »Weltbeobachtung« (s. Kap. 5.1) gelingen in »Happenings« nicht nur durch die Provokation von ungewohnten Formen der Partizipation der Beobachter am Aktionsverlauf. Der Beobachter kann auch durch nicht partizipative Aktionsformen zur Reflexion (und Revision) von vertrauten Weisen der »Weltbeobachtung« provoziert werden, wenn die Performances Kunstexternes an ungewohntem Ort in ungewohnten Ausschnitten und Kombinationen vorführen. Zu unterscheiden sind Möglichkeiten der Beobachter für reale Partizipation und »mögliche Partizipation« als Form der Beobachtung.

Pierre Restany schreibt über »mögliche Partizipation«:

> Le happening apparaît d'abord comme un mécanisme de communication, un langage (une série de moyens) spécialisé à cet effet, une technique de la participation collective dont la justification pratique constitue la fin en soi: susciter parmi les assistants une sympathie active, les faire passer de la réceptivité à l'action, créer en eux et autour d'eux les conditions d'une participation possible.[28]

Die Aktion erschöpft sich für »spielteilnehmer[Innen]« nicht in der «sympathie active».[29] Trotz der die reale Interaktion tragenden «sympathie active» stellt sich auch

---

[27] »Kunst als Grenzbeschreitung«: Bischoff: Kunst, S. 14f., 64.

[28] Restany, Pierre: Happening. In: Cabanne/Restany: Avant-garde, S. 89.

[29] Carolee Schneeman beschreibt »Illinois Central [Transposed]« (1968, s. u.) als auf »mögliche Partizipation« angelegt, obwohl zugleich Aufforderungen zur realen Partizipation an ZuschauerInnen in der Notation vorgesehen sind (s. Anm. 33): »I think of this work as...[a] flow of energy which makes an active audience inevitable and necessary - not to mimic the performance but...to be correspondent to the materials and imagery, grasping a conscious and realizable wish to replace the performers with themselves.« (Schneeman: Meat, S. 167) Peter Behrens bezeichnet diese Art der »Beobachtung« als »teilnehmende Phantasie« (Behrens: Feste, S. 12. Neu in: Brauneck: Theater, S. 49; Simhandl: Bildertheater, S. 37).
Schneeman, Carolee-Illinois Central [Transposed], Loft, Wells Street, Chicago, 26.-28.1.1968/u. a. (Film: »Illinois Central Transposed«. The Ark, Boston, 16.3.1969. Farbe, stumm, 5 Min. Kamera: Robert Dacey), in: Cameron: Schneeman, S. 20, 52, 56; Kaye: Art, S. 26; Schneeman: Body, S. 33; Schneeman: Meat, S. 166-179; Youngblood: Cinema, S. 369f.; s. Anm. 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514, Kap. 3.1.1 mit Anm. 559, 561.

für die Koaktricen und Koakteure («les assistants») – und nicht nur für die nicht partizipierenden Beobachter «autour d'eux» – der Eindruck einer «participation possible»/»möglichen Partizipation« ein: In der und durch die Aktionssituation wird für Koaktricen und Koakteure eine Möglichkeitsdimension erkennbar, die über die realen Ereignisse hinausweist.

Für Aktricen/Akteure und PartizipantInnen kann die Mitbestimmung des Aktionsverlaufs in »Happenings« mögliche Beobachteroperationen in der Welt antizipieren: Die reale, von Koaktricen und Koakteuren vorgeführte und die »mögliche Partizipation« im »Happening« kann der Beobachter als Modell kunstexterner Partizipation erkennen. Im Werk- beziehungsweise Modellrahmen aber bleibt – bis auf wenige Ausnahmen[30] – ein Akteur/eine Aktrice oder PartizipantIn der/die InterpretIn eines Aktionskonzeptes mit vorab festgelegten Spielräumen für eigene Entscheidungen. Der Beobachter bleibt in der Position des Nachvollziehenden einer Realisation eines Aktionskonzeptes, wenn er nicht die Realisation durch direkte Partizipation stört und mit der Störung den Aktionsverlauf ändert. Entweder muß der Beobachter die Situation ertragen, passiv einem Aktionsverlauf folgen zu müssen, der ihm «les conditions d'une participation possible» vorführt, ohne die Möglichkeit der Mitgestaltung des Aktionsverlaufs sogleich selbst zu realisieren. Oder der Beobachter nimmt sich das Recht zur realen, den Aktionsverlauf mitbestimmenden Partizipation, dann hat er sich selbst die Möglichkeit genommen, den von einem/r KünstlerIn geplanten und von Aktricen/Akteuren zur Realisation vorbereiteten Aktionsverlauf in toto kennen zu lernen (s. Kap. 2.5.1.1).

Nicht partizipative »Happenings« können die Grenze zwischen »möglicher« und realer, den Aktionsverlauf ändernder »Partizipation«, beschreiten, ohne sie zu überschreiten. Ein Beispiel für diese Grenzbeschreitung liefert der Aktionsbericht, den Paul Henry Lang über Al Hansens »Alice Denham in 48 Seconds« nach der Aufführung 1959 in der New Yorker Kaufman Concert Hall für den »New York Herald Tribune« schrieb: Die Spieler des ›Orchesters‹ »schauten...immer auf die Cro-Magnon-Notierung auf dem Fußboden. Kurz vor Ende erschien ein Beatnik mit einem Besen, der anscheinend [im Aktionsfeld] die Scherben zusammenkehren sollte, der dann aber die von der Notation festgelegten Spielregeln befolgte«[31] und

[30] Kaprow, Allan-Self-Service, Boston, New York, Los Angeles, Juni-September 1966, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 179, Kap. 2.4.2 mit Anm. 253, Anm. 585. Die Unmöglichkeit für einen Aktionsleiter, bei »Self-Service« zu überblicken, welche der angebotenen »Activity«-Konzepte von wem wann (innerhalb des gegebenen Zeitrahmens) und wo in einer der drei Städte ausgeführt wird, beläßt dem/der »Participant«/»TeilnehmerIn« die Möglichkeit zur Variation der vorgeschlagenen »Activities«. Kaprow ist der Notationen offerierende Aktionsanreger, der mangels Möglichkeiten der Kontrolle der Realisationen keine Grenzen zwischen exakter Ausführung, Variation der vorgeschlagenen »Activities« und Erfindung neuer »Activities« festlegen kann.

[31] Hansen, Alfred Earl-Alice Denham in 48 Seconds, »music happening« (Aufführende:

somit sich als Partizipant beteiligte. Die Scherben entstammten der Aktion eines Spielers, der Flaschen mit einem Hammer zertrümmerte. Der unaufgeforderte Partizipant mit Besen konnte offensichtlich während der Aufführung davon überzeugt werden, sich in die Umsetzung der Notationen in Aktionen zu integrieren. Indem Hansen die Möglichkeiten, Notationen in Klangoperationen und andere Aktionen umzusetzen, offen hielt, war es auch möglich, während der Realisation weitere Aktricen und Akteure zu integrieren: Mit der Veränderung des Realisationsplanes während der Aufführung änderte sich nicht die ›Komposition‹ beziehungsweise das Aktionskonzept. Das Arrangement der Aufführung allerdings wurde durch eine neue Zuordnung der Notation zu den Realisationskomponenten Akteur, Aktionsformen und -mittel modifiziert. Hansen schuf mit dem Spielraum zwischen Notation und Realisation Möglichkeiten für eine begrenzte Partizipation von ZuschauerInnen am Aktionsgeschehen – vorausgesetzt, diese reale Partizipation griff nur in den Realisationsplan ein, gefährdete aber nicht das notierte Aktionskonzept. Unvorhersehbare Publikumspartizipation muß eine Realisation im Sinne des notierten Kunstwerks nicht zerstören und damit in kunstexterne Alltagssituationen überführen, sondern Koaktricen und Koakteure können sich darauf beschränken, den Realisationsplan und die Realisation zu modifizieren: Grenzen von Aktionskunst können mittels unvorhersehbarer Eingriffe durch Publikumspartizipation ausgelotet werden, doch müssen dabei weder die Grenze zwischen PartizipantIn und ZuschauerIn durch den Switch einzelner Beobachter in PartizipantInnenrollen aufgehoben werden, noch muß der Kunstkontext – der ›Denkrahmen Kunst‹ – überschritten werden. Der Kunstkontext wird allerdings von Hansen, um musikalische und theatralische Aspekte der Aktion erweitert, in einen intermedialen (s. Kap. 1.1.5) Dialog mit Musik- und Theaterformen überführt.

Aspekte »möglicher Partizipation« von ZuschauerInnen an der Realisation sind in dem von Hansen notierten Aktionsverlauf als ›implizite Partizipation‹ schon deshalb angelegt, weil sie nicht ausgeschlossen wird. Die implizit möglichen Formen der Partizipation können in Realisationsplänen teilaktualisiert und in Aufführungen realisiert werden. Beobachter, welche die in die Aufführung integrierte Notation lesen können, sind auch in der Lage, von der Partitur offen belassene Möglichkeiten für Modifikationen der Realisation während der Aktion ›vor Ort‹ und damit Möglichkeiten der Partizipation sowie Möglichkeiten für andere Realisationen derselben Aktion zu erkennen. John Cages Partitur »Water Music« (1952, s. Kap. 2.4.2) bezieht sich in ihren Aktionsanweisungen auf ihre eigene Rolle in der Realisation:

New York Audiovisual Group (Al Hansen, Dick Higgins u. a.) und von Hansen als Ersatz für nicht erschienene Aktricen/Akteure aufgeforderte Beobachter), A Program of Advanced Music, Kaufman Concert Hall, YMCA, Lexington Avenue at 92nd Street, New York, 7.4.1959, in: Hansen: Primer, S. 95-102; Jappe: Performance, S. 176 (Zitat); Lauf/Hapgood: FluxAttitudes, S. 19; Marter: Limits, S. 70-73, Fig.46, S. 118, 120, Fig.79, S. 164f.; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 53, 178, 231f., 253; Sohm: Happening, o. P.

Die Partitur beschreibt, wie sie in der Aufführung zu präsentieren ist. Für Cage beginnt mit der in der Realisation sichtbaren Aktion des Lesens der Partitur bereits die Öffnung der Musikaufführung zum Aktionstheater. Cage weist der musikalischen Aufführung durch Elementarisierung ihrer Aktionen nach, daß sie bereits Aktionstheater ist, und nimmt dies als Anlaß, die etablierten Grenzen musikalischer Klangerzeugung durch die Integration weiterer audiell und visuell wahrnehmbarer Elemente zu Multimedia-Events zu überschreiten. Bei Notationen integrierenden Aktionen läßt sich nicht nur die Aktrice/der Akteur, sondern auch der Beobachter in die Beziehung Konzept – Realisation integrieren. Wenn ein Beobachter eine Realisation wahrnimmt und mit den in der Notation enthaltenen Aktionsmöglichkeiten vergleicht, wird er ›möglicher Partizipant‹, der sich die Umsetzung der Notation in Aktion auch anders als aufgeführt vorstellen kann.

Die in »Alice Denham in 48 seconds« 1959 realisierte Möglichkeit, während der Aufführung einen zu realer »Partizipation« drängenden Beobachter zu integrieren, obwohl Partizipation nicht geplant war, und gleichzeitig den Aktionsplan einzuhalten, wirft auch ein Licht auf mögliche Integrationen von Partizipation in verschiedenen Bereichen der Lebenswelt. Die in »Kunstbeobachtung« reflektierbaren Verhältnisse zwischen »möglicher« und realer »Partizipation« antizipieren Aspekte der Partizipation in der Lebenswelt, nicht aber sind sie gleichbedeutend mit Konzeption und Aktion ›in‹ kunstexterner Umwelt. So hebt Hansen die Trennung zwischen Aktions- und Umraum nicht auf, sondern setzt sie als Grenze, bei deren Überschreiten ein Beobachter zum/r TeilnehmerIn der Kunstaktion wird. Die Trennung zwischen Aktions- und Umraum führt in »Alice Denham in 48 seconds« dazu, Grenzen zwischen verschiedenen Bereichen der Lebenswelt, ihre Übertretung und die Möglichkeiten der Partizipation innerhalb des betretenen Bereichs exemplarisch vorzuführen.

Im »environmental theater« (s. Kap. 2.5.3) sind in einem Aktionsfeld, das Beobachterbereiche einbezieht, die Grenzen zwischen für Aktionen genutzten und nicht genutzten, aber in anderen Phasen verwendbaren Arealen verschiebbar. Die räumliche Grenze zwischen Aktions- und Beobachterbereichen kann im Verlauf einer Performance, mit der »Zeitdimension« der Aktion, verschoben werden. Im alle Beobachter als TeilnehmerInnen integrierenden »›participation‹ Happening« wird die Binnendifferenz des »environmental theater« zwischen Aktions- und Zuschauerraum von der Raum- in die »Zeitdimension« transportiert, da die räumliche Grenze ohne Beobachter entfällt und die TeilnehmerInnen ihren Standort nicht ändern müssen, um zwischen Phasen der Aktion und der Beobachtung zu wechseln. Sie können an irgendeinem Ort im Aktionsbereich zwischen Phasen der Selbstbeschränkung auf »Beobachtungsoperationen« und Phasen der Umsetzung von Beobachtung in Aktionen/Beobachteroperationen switchen und sich so mal der aktionsinternen Beobachtung, mal der (Ko-)Aktion zuwenden (s. Kap. 2.4.1.2, 3.1.3).

1.1.4 »Soziale Ansteckung«: das Verhältnis von Kunst- und Lebensformen

Mit Achille Bonito Oliva lassen sich die von der »Kunstbeobachtung« angeregten Weisen der »Weltbeobachtung« (s. Kap. 5.1) an der Grenze zwischen »möglicher« – nur imaginierter – und realer »Partizipation« in der Lebenswelt als »soziale Ansteckung« bezeichnen.[32] In der Verarbeitung des Geschehens während und – aus dem Gedächtnis – nach der Aktion kann das Geschehene als eine Zeichenkombination erkannt werden, welche die »Weltbeobachtung« problematisiert. Kunstformen, die zu Reflexionen über Weisen der »Weltbeobachtung« provozieren, können eine ›sozial ansteckende‹ Form der »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) initiieren: In ›sozial ansteckenden‹ Performances geht es weniger um reale Partizipation am Aktionsverlauf, als – angeregt durch die Aktion – um mögliche Veränderungen von sozialen (Sub-)Systemen beziehungsweise von Rahmenbedingungen der Lebenswelt.

Da handwerkliche Voraussetzungen und Expertenwissen zur Ausführung von Aktionstheater nicht oder nur bedingt benötigt werden, sind dessen Präsentationsformen von Aktionsformen im Alltag nur graduell verschieden. Alltagsnähe kann Beobachter während und nach den Aktionen zur Reflexion ihrer eigenen Position als Akteur/Beobachter in einer Lebenswelt aus Objekten und Formen der sozialen Interaktion führen, die von den künstlerischen Aktionsweisen und -räumen nur graduell abweichen. Aktionstheater konzeptualisiert implizit »Weltbeobachtung«, indem die Aktionsformen die »Kunstbeobachtung« an die Schwelle zur »Weltbeobachtung« führen. Der Beobachter kann die Schwelle von der »Kunst-« zur »Weltbeobachtung« überschreiten und Aktionsformen nur noch im Hinblick auf »Weltbeobachtung« reflektieren, oder er switcht zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« und beobachtet die Grenze sowie die beiden Seiten dies- und jenseits der Grenze (s. Kap. 5.3).

Zwischen »möglicher« und realer »Partizipation« lassen sich unterschiedliche Grenzziehungen in Kunst und Lebenswelt beobachten: Die Aufschiebung der realen Partizipation in nicht partizipativen Formen des Theaters verläuft für den Beobachter befriedigender als dieselbe Art der Aufschiebung in der Lebenswelt, sofern das Theater den Verzicht auf Eingriffe in den Handlungsverlauf mit einem Modell (von Weisen) der »Weltbeobachtung« belohnt. Wenn der Beobachter eine Aktion im Laufe der Vorführung als Modell von (Weisen der) »Weltbeobachtung« inklusive (Weisen) »möglicher Partizipation« in der Lebenswelt zu verstehen beginnt, steht er vor der Entscheidung, wie er das Potential an »sozialer Ansteckung« nutzen will: aktiv als Beobachteroperation in Form eines Eingriffs in den Aktionsverlauf[33] oder reflexiv in der »Beobachtung von Beobachtungen« von Kunst und Welt.

---

[32] »soziale Ansteckung«: Oliva, Achille Benito: Gewalttätigkeit als objet trouvé. In: Merkert: Vostell, S. 18f.

[33] Wenn Partizipationsmöglichkeiten von den Partizipanten anders als geplant genutzt

Die Zeit der Beobachtung von nicht partizipativen Aktionen in traditionellen Theateraufführungen, im Straßentheater oder bei »Happenings« kann man als Zeit des Aufschubs realer Partizipation betrachten. Der Aufschub schafft Zeit für eine differenzierte Beobachtung von Weisen der »Weltbeobachtung« als Voraussetzung sozial (und ästhetisch) wirksamer Aktionen. Politisches Straßentheater nutzt diese Zeit, um in einem vorbelasteten, meist kunst- und theaterexternen Kontext soziale Mißstände in Modellszenen zu thematisieren.[34]

---

werden, kann der weitere Aktionsablauf modifiziert oder gestört werden. Während der Realisation von Schneemans »Illinois Central« in Buffalo (Spring Arts Festival, SUNY Buffalo, 18.3.1968, in: s. Anm. 29, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514, Kap. 3.1.1 mit Anm. 559, 561) hielt sich das Publikum nicht an die Grenzen der geplanten realen Partizipation und bestimmte den Aktionsverlauf mit (Schneeman: Meat, S. 170). Die geplante Partizipation ist Teil einer auf »mögliche Partizipation« angelegten, die »teilnehmende Phantasie« (Peter Behrens) anregenden Performance (s. Anm. 29).

Im Laufe der Aufführungen, die »The Living Theatre« von »Paradise Now« 1968-1969 in New York gab (s. Anm. 1, 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514), stellte sich das Publikum auf die Partizipationsofferten ein und besetzte die Bühne so dicht, daß für Beobachter im Auditorium die Mitglieder des »Living Theatre« nicht mehr zu sehen waren. Versuche der Aktricen und Akteure, die Vorderbühne für Aktionen frei zu halten, führten dazu, daß weitere ZuschauerInnen nachdrängten. Kostelanetz meint einerseits, daß die Qualität der jeweiligen Aufführung von »the interactions between the performers and spectators« abhinge, daß er andererseits aber nach einer Aufführung vom 1.1.1969 nur bereit sei, weitere Aufführungen zu verfolgen, wenn garantiert sei, »that the audience would remain in its proper place, but that restraint alas would compromise the gist of the performance.« (Kostelanetz: Performance(s), S. 77) Kostelanetz unterscheidet zwischen der Publikumspartizipation, die die Realisation im Sinne des Aktionskonzepts vervollständigt, und dem Publikumseingriff, der die Fortsetzung der Aktion verhindert. Die reale Publikumspartizipation im Sinne des Stückes »Paradise Now« verweist auf die »mögliche Partizipation« in einer postrevolutionären, »psychosexuell« befreiten Gesellschaft: Diese Perspektive legt Julian Beck durch Äußerungen während der Aufführung sowie Kleidung und Verhalten der Koaktricen und Koakteure nahe. Der reale, den geplanten Aktionsablauf sabotierende Publikumseingriff macht es den Mitgliedern des »Living Theatre« unmöglich, diese Perspektive »möglicher Partizipation« an der Lebenswelt durch die Aufführung und die in ihr mögliche reale Partizipation zu vermitteln.

Über Störungen, die Abbrüche von Realisationen zur Folge hatten: s. Kap. 2.5.1.1, 2.5.2.2.

[34] Lebel: Anmerkungen. In: Vostell: Aktionen, o. P.; Lebel, Jean-Jacques: Postscript, May/June 1968. Neu in: Sandford: Happenings, S. 283f.

Über »die Form des Theatercartoons [zum Thema Imperialismus]«: Lebel erwähnt als Beispiel, wie 1969 aus »vier archetypischen Rollen...eine Reihe leichtverständlicher Ideogramme« ›gebastelt‹, in Pariser Straßen und Metrostationen aufgeführt und »Stegreifdiskussionen« mit dem Publikum initiiert wurden (vgl. Lebel: Poésie, S. 163).

Vgl. Aktionen von The Guerilla Art Action Group (Jon Hendricks, Jean Toche) in und vor New Yorker Museen. Die Aktion »Blood Bath« (mit Silvianna und Poppy Johnson) wird zur Unterstützung ihrer »Demands for the resignation of the Rocke-

Im folgenden werden unterschiedliche Grenzziehungen zwischen Kunst- und Lebensformen in Aktionsformen der sechziger und siebziger Jahre vom »Happening« (s. Kap. 1.1.1 bis 1.1.3) abgehoben und ansatzweise typologisch unterschieden: Spielformen der situationistischen Bewegung und politisches Straßentheater werden mit Nitschs Konzept des »Orgien Mysterien Theaters« verglichen.

Die Situationisten kritisieren das »Happening« als »Grenzfall des alten Schauspiels«. Im »Happening« handele es sich um die »Suche nach der Konstruktion einer Situation in der Isolierung und auf der Grundlage des Elends«. Diese Charakterisierung des »Happenings« als von der Lebenswelt getrennte, aber gleichwohl ihr gegenwärtiges »Elend« voraussetzende Aktionsform trifft sich mit Raoul Vaneigems Gesellschaftskritik der »Trennung zwischen Besitzenden und Enteigneten« durch »parzellierten Tausch« und die »Organisation des Scheins zu einem Spektakel«[35]: Dem »Happening« als Teil der »Kolonisierung des alltäglichen Lebens« und als »anti-kulturelle Kunst innerhalb des Spektakels« wird die spielerische »Konstruktion des alltäglichen Lebens« gegenüber gestellt. Die Grenze zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« soll in kunstextern realisierten Aktionen überschritten werden, welche die Spielformen als Lebensformen praktizieren.

Gegen das Spektakel führt die verwirklichte situationistische Kultur die totale Beteiligung ein:

---

fellers from the Museum of Modern Art« im Foyer des Museum of Modern Art (New York, 18.11.1969) realisiert. Vier Personen betreten das Museum und werfen Flugblätter, die den Rücktritt der Rockefellers vom Board of Trustees fordern. Als Gründe für die Rücktrittsforderung weist das Flugblatt aus, daß Rockefellers sich in der amerikanischen Rüstungs- und Giftgas-Industrie engagieren und Forschungsaufträge für chemische und biologische Waffen vergeben. »Rape« rufend ziehen sich Aktricen und Akteure Kleider vom Leib und beschmieren sich mit Blut. Auf diese Weise tragen die Mitglieder der GAAG die Form des politischen Straßentheaters in das Foyer des Museum of Modern Art. Zur Unterstützung einer Aktion des Art Workers Coalition Black and Puerto Rican Committee am 2.5.1970 vor dem New Yorker Museum of Modern Art realisiert die GAAG eine Aktion u. a. mit Jean Toche als »The Trustee« und Jon Hendricks als »The Director«. Die Akteure tragen die für das Straßentheater typischen Schilder mit Bezeichnungen der Rollen, die sie vorstellen (Fröhlich/Heilmeyer: Now, S. 136; Goldberg: Performance 1998, S. 47, 232; Goldstein/Rorimer: Object, S. 21; Hendricks/Toche: GAAG, o. P. (Nr.3, 10); Schimmel: Actions, S. 238; Vostell: Aktionen, o. P.).

Straßentheater: Girshausen: Theaterlexikon, S. 407f. mit weiterführenden Literaturangaben zum deutschen Straßenthater; Marsh: Body, Text zu Ill.-Nr. 009; Romeril/Blundell: Street.

[35] Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 2, S. 26, 43, 46ff. (deutsche Übers. aus: internationale situationiste. Numéro 8. Janvier 1963). Vgl. ebda, S. 242: »...im März [1965] wurde Uwe Lausen, nachdem er uns seine Absicht mitgeteilt hatte, in München ein ›happening‹ zu veranstalten, aus der S. I. ausgeschlossen.« Vgl. Schimmel: Actions, S. 253.

> Gegen die konservierte Kunst ist sie eine Organisation des erlebten Augenblicks – ganz direkt.
> Gegen die parzellierte Kunst wird sie eine globale, alle verwendbaren Elemente gleichzeitig umfassende Praxis sein.[36]

Experimentelle »Spiele« dienen Situationisten als Modell, Kunst in nicht zweckgebundene Lebensformen zu überführen, welche die »Trennung zwischen Besitzenden und Enteigneten« unterlaufen.[37]

Die lebensnahe Kunstpraxis im Aktionstheater ersetzen die Situationisten durch die Forderung nach neuen Lebensformen und setzen sie exemplarisch in zufallsgesteuerten Streifzügen durch Pariser Stadtteile um.[38] Zuerst erklären die Situationisten und dann Jean-Jacques Lebel, als er künstlerische zu Gunsten politischer Aktionsformen aufgibt, die Zeit des Aufschubs realer Partizipation für beendet.[39] Auf die Integration von Lebensformen und urbaner Umwelt in das Aktionstheater soll die Integration künstlerischer Kreativität in die »Konstruktion des alltäglichen Lebens« folgen. So schreibt Lebel über die politische Situation in Frankreich zur Zeit der Pariser Mai-Unruhen von 1968:

> Der alte Avantgardisten-Traum, »Leben« in »Kunst« zu verwandeln, in eine kollektive schöpferische Erfahrung, hatte sich endlich erfüllt.[40]

In der Gesamtkunstwerk-Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« von Hermann Nitsch (s. Kap. 2.5.1.1, 2.5.3) dient das »Fest« als Schnittstelle zwischen Aktionstheater und Gesellschaft. Das situationistische »Spiel« kann als Radikalisierung und Überschreitung des »Festes« zu allen Erscheinungen der Lebenswelt, zur Lebenswelt als Fest, verstanden werden.[41] Im Unterschied zu situationistischen Spielformen lassen sich Aufführungsformen von »Festen« in hierarchische Sozialisationsformen als von psychischem Druck entlastendes Ritual integrieren.[42] Die

---

[36] o. A.: Manifest (17.5.1960). In: Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 153.

[37] Raoul Vaneigem, Uwe Lausen u. a. in: Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 2, S. 45, 69, 215f., 286.

[38] Khatib, Abdelhaif: Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen (1958). In: Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 52-57.

[39] Lebel, Jean-Jacques: Brief an Wolf Vostell, Oktober 1968. In: Vostell: Aktionen, o. P. Lebel fordert die Überführung der realen Lebenswelt in Lebensformen, die künstlerischen Ansprüchen gerecht werden, nicht die Überführung von Leben in Kunstwerke.

[40] Lebel: Anmerkungen, o. P. (S. 2 nach Paginierung im Manuskript-Abdruck). Vgl. Anm. 45.

[41] Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 152; ebda, Bd. 2, S. 227ff. Vgl. Anm. 462.

[42] Freud: Totem, S. 194ff: »Ein Fest ist ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzeß, ein feierlicher Durchbruch eines Verbotes.« Dieser Satz steht auch in Nitschs »das orgien mysterien theater 2« (1976) in einem längerem Zitat aus Freuds »Totem und Tabu« (Nitsch: O.M. Theater, S. 53f. Außerdem zit. in: Nitsch: König, S. 129; Nitsch: Theorie, S. 239f. Vgl. Stärk: Nitsch 1987, S. 148). Nitsch greift in Aktionen mit »Zer-

Reaktionen auf Nitschs Formen des Aktionstheaters zeigen, daß eine mit zeitgenössischer Kunst nicht vertraute Öffentlichkeit Schwierigkeiten hat, diese Form der »abreaktion« (s. Kap. 2.5.1) als entlastende Veranstaltung zu interpretieren. Nitschs Aktionen erscheinen vielmehr als Protest gegen gängige (und fehlende) Entlastungsformen und provozieren Gegenproteste.

Bei seiner Festspielkonzeption beruft sich Nitsch auf Richard Wagner, der in den Zürcher Kunstschriften (1850-52) das Musikdrama als »Gesamtkunstwerk« für eine Öffentlichkeit aus gleichberechtigten, von staatlicher Reglementierung und wirtschaftlichen Zwängen freien Bürgern konzipierte.[43] Das Wagnersche Musikdrama hat den Status eines Kunstwerks, antizipiert als solches jedoch eine künstlerische Lebensform in einer erstrebten, aber noch nicht realisierten Gesellschaft. Die Kunstform, die eine utopische Gesellschaft antizipiert und in Form eines Festes die gewandelte Lebensform exemplarisch verwirklicht, kehrt in Nitschs Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« wieder: als eine als Fest im Kunstkontext realisierte Aktion (s. Kap. 2.5.1.1).[44] Während hier Lebensformen für die Dauer des

---

reißung« von Tierkadavern, sich auf Freud berufend, auf traditionelle Formen des Festes zurück, da »die ersten feste sicher mit tötung verbunden« waren (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 52f.), und sieht die Möglichkeit, Formen des »Orgien Mysterien Theaters« in offizielle »Feste« zu überführen: »Ich möchte eben nicht nur Theater machen, ich möchte wirklich ein Fest entwerfen, ein Fest mit großer Lebensnähe.« (Jaschke: Reizwort, S. 177). Über Friedrich Nietzsches Konzeption einer »Kunst der Feste« in »Die Fröhliche Wissenschaft« und Nitschs Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« als »Fest«: Schmied: Nietzsche, S. 84, 109f. Vgl. Nitsch 1998: »Meine Arbeit versteht sich als ein großes Fest der Lebensbejahung im Sinne Nietzsches.« (Jocks: Nitsch, S. 164. Vgl. Nitsch: Theorie, S. 628: »...ich glaube, dass theater letztlich im fest, im lebensfest seine erfüllung finden wird.« Vgl. ebda, S. 768, 946f.).
Um 1900 erläutern Peter Behrens und Georg Fuchs Vorstellungen, Theaterformen dem Leben anzunähern und in Lebensformen einzuführen, mit dem Begriff des »Festes« (Behrens: Feste; Fuchs: Schaubühne. Vgl. Brauneck: Theater, S. 46-55, 70-78; Simhandl: Bildertheater, S. 30-37). In Griechenland spezialisierten sich in hellenistischer Zeit die Techniten auf die Organisation von Festen (Cain: Dionysos, S. 65-73, 141f.). Die antiken dionysischen (s. Kap. 2.5.1.1.6 mit Anm. 329) Feste werden in der Vermittlung Nietzsches zum Leitbild von Theaterreformen bis zum »aktionstheater« (s. Anm. 303) von Hermann Nitsch.

[43] Die von Richard Wagner 1849-51 geschriebenen »Zürcher Kunstschriften«: Die Kunst und die Revolution (1849); Das Kunstwerk der Zukunft (1850); Oper und Drama (1852). Alle neu in: Wagner: Schriften, Bd. 3, S. 8-320; ebda, Bd. 4, S. 1-229.
»Gesamtkunstwerk«: Wagner: Schriften, Bd. 3, S. 12f., 29, 60.
Über Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks: Ardenne: Art; Bermbach: Wahn, bes. S. 103, 108, 225-273; Franke: Wagner.
Über Hermann Nitschs Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« als »Gesamtkunstwerk«: s. Anm. 311 und Kap. 2.5.3 mit Anm. 331 über »Synästhesie« im »Gesamtkunstwerk«.

[44] Wagner plante »Festspiele« mit Veranstaltungen in Theaterbauten mit Bühneninstal-

Festes Gestalt gewinnen, ist im politischen Straßentheater die künstlerische Demonstration meist nur didaktisches Mittel zur Bewußtmachung oder Zuspitzung sozialer Konflikte. Der Freisetzung des ästhetischen Eigensinns bei Wagner und Nitsch steht die Funktionalisierung des Ästhetischen als rhetorisches Mittel für sozialpolitische Botschaften im Straßentheater gegenüber.[45] Ein markanter Unterschied besteht auch zu den situationistischen Aktionen: Nitsch will mit dem »Orgien Mysterien Theater« »den Leuten ein Spiel der Phänomene vorführen, welches unglaublich erregt und sie zu ihrem Selbst bringt«[46], wogegen die Situationisten »alle Beteiligten zu Spielleitern«[47] werden lassen wollen. **Nitschs Modifikation von Wagners Konzeption des Theaters als öffentliches Fest und die situationistische Sozialkritik ermöglichen die Unterscheidung verschiedener »Fest«-Begriffe: dem theatralischen (Wagner), dem aktionistischen (Nitsch) und dem antiaktionistischen, alltagsbezogenen der Situationisten.**

Von Wagners Festspieltheater über Nitschs Aktionismus bis zur situationistischen Überführung ästhetischer Ereignisse in spielerische Lebensformen läßt sich eine Linie von theaterinternen zu theaterexternen Aktionsformen ziehen, bei denen im Gegensatz zum politischen Straßentheater die soziale Dimension der ästhetischen Erfahrung weder funktionalisiert noch ausgeklammert wird. Die Bruchlinien zwischen Nitschs »Orgien Mysterien Theater«, situationistischen Ereignissen und dem politischen Straßentheater zeichnen sich auf zwei Achsen mit den Polen Theater/Umwelt und Ästhetik/Soziales ab: Auf der ersten, die Quellen der Produktionsmittel thematisierenden Achse mit den Polen Theater/Umwelt steht Nitschs Aktionstheater auf der Theaterseite und auf der die Geltungsansprüche skizzierenden Achse mit den Polen Ästhetik/Soziales auf der Ästhetik-Seite. Das politische Straßentheater steht auf der ersten Achse durch seine dem Rollenspiel des Theaters entnommenen Mittel auf der Seite ›Theater‹ und auf der zweiten Achse wegen der Inhalte und der gesuchten theaterexternen Publika auf der Seite ›Soziales‹. Die frühen Situationisten dage-

---

lationen und nicht hierarchisch geordneten Sitzreihen. Die »Festspiele« konzipierte Wagner als gemeinschaftsbildendes (sozial ansteckendes) Ereignis einer der griechischen Polis nachgebildeten radikal-demokratischen Gesellschaft rechtlich gleichgestellter, sich selbst regierender Individuen (Bermbach: Wahn, S. 159f., 256-273). Nitsch adaptiert Wagners Konzeption des »Gesamtkunstwerks« für bühnenexterne »Fest«-Aktionen (s. Anm. 42).

[45] Lebels Selbstdarstellung, mit seinem Engagement im politischen Straßentheater (Lebel: Anmerkungen, o. P.) künstlerische zu Gunsten politischer Aktionsformen aufgegeben zu haben, muß sich auf den kunstexternen und außerästhetischen Präsentations- und Wirkungskontext des Straßentheaters und die geforderte Überführung seiner Inhalte in Politik stützen, während die Aktionsformen des Straßentheaters aus Modifikationen von kunstinternen Mitteln des Theaters bestehen.

[46] Jaschke: Reizwort, S. 155.

[47] Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 2, S. 286.

Aktionsformen \ Pole	Quellen der Produktionsmittel		Geltungsansprüche	
	Theater	Umwelt	Ästhetik	Soziales
O.M. Theater	+		+	
politisches Straßentheater	+			+
Situationisten 1		+	+	
Situationisten 2		+		+

gen kombinieren die ›Umwelt‹ (als dysfunktionales Umwelterleben) der ersten Achse mit der ›Ästhetik‹ der zweiten Achse (als ästhetisches Umwelterleben) und wechseln im Laufe der sechziger Jahre mit der Exklusion der Künstler zur Seite ›Soziales‹ (als Theorie der Kritik des Sozialen, die bis zur und während der französischen Maibewegung 1968 die politische Arbeit Anderer beeinflußt).[48]

1.1.5 Happening und Performance Art als »Intermedia«

Dick Higgins bezeichnet 1966 die Präsentationsformen der zeitgenössischen künstlerischen Entwicklung als »Intermedia«, weil nach seiner Ansicht »viele der besten« Werke zwischen Kunstgattungen wie Malerei und Skulptur und zwischen die Künste Musik, Literatur und Bildende Kunst sowie zwischen Kunst- und Alltagsmedien fallen:

> Much of the best work being produced today seems to fall between media...The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended

[48] Ästhetische Erfahrungen, gesammelt in der (urbanen) Umwelt auf situationistische Art durch »Umherschweifen«: »...Technik des beschleunigten Durchgangs durch verschiedene Umgebungen.« (Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 18, vgl. S. 58. Vgl. Anm. 462). Zum politischen Einfluß der Situationisten auf die französische Mai-Bewegung 1968: Dreher: Kunst 1992, S. 14 (kurzer Überblick); Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 329-359; Viénet: Situationisten.

> to conform to the pure medium, usually suggests...a location in the field between the general area of art media and those of life media.[49]

»Intermedia«-Werke setzen eine Vielheit von Medienmöglichkeiten, voraus, zwischen denen ihre Präsentationsform vermittelt.

Kunstgeschichten, die »Performance Art«, »Body Art« und »Video-Skulptur« als neue Kunstgattungen mit eigenen Entwicklungswegen schildern, sind mit ihrem Akzent auf einer gattungsinternen Ausdifferenzierung problematisch, da sie den »Transito«[50] von künstlerischen Fragestellungen zwischen verschiedenen Präsentationsformen nicht oder nur als Nebenaspekt problematisieren.

Im vorliegenden Beitrag werden »Aktionstheater« bzw. »Happening« und »Performance Art« als Multi- und »Intermedia« vorgestellt. Aus den Medienerweiterungen von der Aktionsmalerei zu diversen Aktionsformen (s. Kap. 2.3) erwachsen Medienkombinationen im Aktionstheater.[51] Vor und parallel zu dieser die Malerei

---

[49] Higgins, Dick: Intermedia (1966). Neu in: Higgins: Horizons, S. 18, 20. Vgl. Kirby: Art, S. 13: »…›intermedia‹ - art that exists between prevalent definitions or makes use of materials and concepts from two different disciplines.« Higgins ergänzt: »Das Wort ›Intermedia‹ habe ich bei Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) wiedergefunden [in: Coleridge: Criticism, S. 21, 31, 33]. Er hat schon 1812 [vielmehr 1818] den Begriff ›Intermedia‹ verwendet. Es war ein vergessenes Wort, bis ich es 1963 wiedergefunden habe.« (Peters/Schwarzbauer: Fluxus, S. 221. Vgl. Higgins: Horizons, S. 23, 120) Außerdem über »Intermedia«: Higgins: Horizons, S. 15ff., 23-28, 30f., 138; Higgins, Dick: Toward the 1970s. In: Vostell: Aktionen, o. P.; Higgins: Statement.
Über die Differenz von Inter- & Mixed oder Multimedia:
Higgins: Horizons, S. 138: »...when two or more discrete media are conceptually fused, they become intermedia. They differ from mixed media...in being inseparable in the essence of an artwork...mixed media: the presence in a work of two or more discrete media without their being conceptually fused...one always knows which is which. In this way mixed media differ from intermedia...and intermedial forms such as the happening.«
Morgan: Commentaries, S. 3: »Intermedia is based on an idea as it moves between media rather than the multimedia display of several media happening simultaneously, usually within a theatrical or performance context.«
Vgl. Frank: Intermedia, S. 4f., 23f., 48ff.; Landy: Technology, S. 9 mit Anm. 1; Maur: Klang, S. 442.

[50] Wolf Vostell, 8.9.1980: »Meine ganze Happeningauffassung ist ein transitives Element, das dem Transito des Lebens gleicht.« (Gottberg: Fluxuszug, S. 90).

[51] »Aktionstheater« wird hier nicht als Medium verstanden, das den »Transito« zwischen Medien schließt, sondern wird als Multi- und »Intermedia« (s. Anm. 49) rekonstruiert, die sich der Kanonisierung in den begrenzten Formmöglichkeiten eines Mediums/einer Kunstgattung (s. Anm. 53, 604, 608) verschließen. Teil des »Aktionstheaters« ist nicht nur die Infragestellung der Rückkoppelung von Aktionsformen an literarische Gattungen wie Drama, Tragödie oder Komödie (s. Kap. 1.1.1 mit Anm. 10), sondern auch die Infragestellung des Theaters als Institution, die Öffentlichkeit schafft und ZuschauerInnen sowie Aktricen/Akteure räumlich derart verteilt, daß der/die ZuschauerIn ›vor‹ der Aktion auf der Bühne sitzt, wie der Museumsbesucher ›vor‹ dem

erweiternden und überschreitenden Entwicklung werden aus De- und Rekonstruktionen der Medienkombinationen in Aufführungskünsten wie Musik, Tanz und Theater neue Konzepte des Aktionstheaters entwickelt (s. Kap. 2.2). Verfahren der Medienerweiterung und der Medienkombination kreuzen sich im Verlauf der im folgenden vorgestellten Geschichte des Aktionstheaters: Erweiterungen der Aktionsmalerei zum Aktionstheater (s. Kap. 2.3.2, 2.4.1) münden in Medienkombinationen sowie De- und Rekonstruktionen von musikalischen und tänzerischen Aufführungspraktiken (s. Kap. 2.2, 2.4.2, 2.4.3).

Folgten Aufführungen auf Ballettbühnen noch bestimmten etablierten Vorstellungen vom Handlungsablauf und vom simultanen Takt in Musik und Tanzaktion, so werden jetzt die vorcodierten Erwartungen an Gleichklang und narrativem Aktionsverlauf von selbstbezüglichen Medienkombinationen in Frage gestellt. Musik und Tanz können auch völlig getrennte, aber simultan aufgeführte Elemente sein (s. Kap. 2.2, 2.4.3) und die narrative Entwicklung kann sowohl von identischen, wiederholten und in ihrer Abfolge variierten simultanen Aktionssequenzen als auch von Improvisationen abgelöst werden (s. Kap. 2.4.3): Die Bandbreite von Klang- und Aktionsmöglichkeiten unterliegt im multi- und intermedialen Aktionstheater keinen Beschränkungen.

Im Falle der Medienerweiterung von der musikalischen Aufführung von notierter Klangorganisation zum Aktionstheater erhält die Bühnenaktion eine neue Bedeutung als zentrales Element der Zeitorganisation. Aus der musikalischen Aufführung wird in der Aktion, was sie unter dem Primat der Klangerzeugung schon immer war: Organisation von Handlungen in der »Zeitdimension«. Durch die Akzentverschiebungen von der klangerzeugenden Aktion zu Aktionen jeder Art bei John Cage (s. Kap. 2.2) und Karlheinz Stockhausen (s. Kap. 2.4.2) ergeben sich aus der musikalischen Medienerweiterung Multimediaformen beziehungsweise Medienkombinationen.

Die Erweiterung der Aktionsmalerei zu Aktionen kann direkt durch Lösung des Produktionsprozesses aus der Gebundenheit an den Farbauftrag auf flache, meist rechteckig begrenzte Träger (s. Kap. 2.3.2, 2.5.1.1.1-2.5.1.1.3, 2.5.1.1.15, 2.5.1.2) oder indirekt über Zwischenmedien wie »Assemblage« und »Environments« erfolgen, in denen Formen der Malerei und der Skulptur zur Innenraumgestaltung weiter entwickelt werden. Das so gestaltete »Environment« dient zuweilen als Aufführungsraum für Aktionstheater (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.3, 5.4).

Die Entwicklung von der Malerei zur Aktionskunst führt vom statischen, voll-

---

von seiner Umgebung isolierten Werk steht. Der Beobachter ›in‹ einem Environment, das als Aktionsraum dienen kann, stellt etablierte Modelle der Beobachtersituation im Theater sowie in Kunstmuseen und Galerien in Frage (s. Kap. 1.1.2, 2.4.1.1, 5.4). Über den Begriff »Aktionstheater« (und Antonin Artaud) außerdem Anm. 86, 199, 285, 303, 349, 505, 524, 616.

endeten, meist in nichtöffentlicher Tätigkeit ausgeführten Atelierprodukt zum öffentlichen Aktionsprozeß. In der Kunstöffentlichkeit erscheinen die ersten Malaktionen als künstlerische Innovationen, die über die bekannten kunstinternen Präsentationsformen hinausführen (s. Kap. 2.3). Daß auch sie – wie die experimentelle Musik – immer schon vorhandene, nur von den geltenden Normen beschränkte oder unterdrückte Aufführungselemente ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Beobachter rücken, wirft im Rückblick ein neues Licht auf die im Bild erstarrte Malspur: Die Malerei erscheint als Aktionskunst in nuce, als potentielles »Intermedium« – und wird – parallel zur musikalischen wie tänzerischen Medienerweiterung und zur Medienkombination im Aktionstheater – erweitert zur »giant action collage« (Kaprow, s. Kap. 2.4.1.1), zum »Combine Painting« (Robert Rauschenberg, ab 1953) und zur »Assemblage«.[52]

Die Geschichte der Medium-Form-Brechungen (s. Kap. 3.3, 4.1, 5.1) in der Malerei ist – im Unterschied zur Ansicht des amerikanischen Philosophen Arthur C. Danto – als offene zu betrachten: Maler erlangen Atkualität durch die Art und Weise, wie sie das durch neue Medien ergänzte, den Alltag prägende Medien-«Transito« in Farbform-Relationen brechen. Malerei offeriert Modelle einer visuellen Wahrnehmung, die von neuen, mit ihr in Konkurrenz stehenden bildverarbeitenden Medien beeinflußt ist. Danto hingegen sieht die Malerei seit der Erfindung von Fotografie und Film in einer Entwicklung zur Abstraktion, die für ihn den Endpunkt der Ausdifferenzierung medieninterner Variationsmöglichkeiten markiert.[53] Aus Dantos Perspektive einer »posthistorischen«, aber immer noch auf das Medium

---

[52] »Sach-« und »Zeitdimension«: s. Anm. 655.
Intermedia mit zwei- und dreidimensionalen Präsentationsformen, die sich aus (Material-) Collagen und Montagen ergeben und sich teilweise Zuordnungen zur Malerei bzw. Skulptur sperren, präsentierte 1961 das Museum of Modern Art in der Gruppenausstellung »The Art of Assemblage« mit teilweise malerisch bearbeiteten Objekten u. a. von europäischen Mitgliedern des Nouveau Réalisme wie Arman, César, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri und Jean Tinguely, von amerikanischen KünstlerInnen der East Coast wie Jean Follett, George Brecht (s. Kap. 2.4.2), John Chamberlain, Robert Indiana, Allan Kaprow (s. Kap. 2.4.1.1), Robert Rauschenberg (s. Kap. 2.2, 2.4.3) und Robert Watts sowie von Künstlern der amerikanischen West Coast wie Bruce Conner (s. Anm. 650), George Herms, Jess und Edward Kienholz. Als Vorläufer wurden unter anderem dadaistische Werke von Jean Arp, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Francis Picabia und Kurt Schwitters sowie surrealistische Objektkombinationen von Meret Oppenheim, Victor Brauner, André Breton, Camille Bryen, Max Ernst, Joan Miro und Yves Tanguy ausgestellt (Elderfield: Essays, S. 118-159; Seitz: Art).

[53] Danto: Entmündigung, S. 114-128, 239-242.
»Medium« und »Form«: Baecker: Kalkül, S. 137 mit Anm. 54, S. 148-151; Fuchs/Luhmann: Reden, S. 11f., 160f.; Luhmann: Gesellschaft, S. 59, 195-202., 267; Luhmann: Kunst, 165-214; Luhmann: Medium, S. 6ff.; Luhmann: Wissenschaft, S. 53-56, 181-189; s. Anm. 604, 608.

der Malerei fixierten zeitgenössischen Kunst bestimmen weniger die Alternativen von Realismus und Abstraktion – also die Gegenposition der Malerei zu den neuen Medien – den kunstkritischen Diskurs über Kunst:

> Indeed, since a feeling of marginalization within the art world is felt by painters both abstract and representational, the two camps, bitterly divided in the Greenberg era, find the differences between them negligible today by comparison with the differences between either of them and performance, say, or installation.[54]

Tatsächlich jedoch versucht sich die Malerei neben den neuen konkurrierenden kunstin- und -externen Medien zu behaupten, indem sie auf deren Ausdrucksmöglichkeiten reagiert – zum Beispiel durch Anspielungen, Adaptionen und Transformationen – und – bei kunstextern entwickelten Bildmedien (Fotografie, Film, Video, computergestützte Bildverarbeitung) – deren Gebrauch in der Lebenswelt problematisiert. In der Form der Bezugnahme auf andere Medien kann die Malerei das für sie spezifische Material, den Farbauftrag auf einem Träger, in neuen, keineswegs »posthistorischen« beliebigen Brechungen vorführen.

Den zentralen Stellenwert, den die Problematisierung der Relationen zu anderen Medien für die Entwicklung der Malerei einnimmt, demonstrieren exemplarisch Werke von Robert Rauschenberg, die in mehreren transparenten Schichten (Glas, Seide) eine Durchdringung von Farbflächen mit Reproduktionsmedien (Fotomontage, Siebdruck) und Alltagselementen vorführen. Wenn Beziehungen zwischen »Welt-« und »Kunstbeobachtung« (s. Kap. 1.1.3, 5) berücksichtigt werden, dann lassen sich Thesen über die Entwicklungsmöglichkeiten der Malerei in Konkurrenz zu den neuen, insbesondere den elektronischen Medien, formulieren, die Dantos Auffassung vom Ende der Geschichte der Malerei widerlegen.[55]

Nach der Entwicklung selbstbezüglicher abstrakter Malerei, durch die deren Materialien – der Farb-und zum Teil Materialauftrag auf einem Träger – von Vorcodierungen – unter anderem durch Maltraditionen und Funktionen (als Bedeutungsträger) – befreit wurden, können Maler nach Dantos Auffassung frei ihre Ausdrucksmittel wählen, ohne Möglichkeiten der Fortsetzung der Entwicklungsgeschichte ihres Mediums suchen zu müssen. Damit friert Danto die Malerei auf dem mit der Abstraktion erreichten Stand, der Reflexion ihrer traditionellen Ausdrucksmittel, ein. Aus der Sicht permanenter Medienverschiebungen[56] – siehe Rauschenbergs Mehrschichtigkeit und Durchdringung von Mal- und Reprodukti-

---

[54] Danto: Art, S. 69.

[55] Dreher, Thomas: Antiquiertheit der Malerei? In: Weibel: Pittura, S. 27-35 mit Beispielen von Robert Rauschenberg, Ross Bleckner, Peter Halley, Jonathan Lasker, David Reed u. a.

[56] Vgl. McLuhan: Media, S. 26: »...the concentric with its endless intersection of planes is necessary for insight. In fact, it is the technique of insight, and as such is necessary for media study, since no medium has its meaning or existence alone, but only in constant interplay with other media.«

onsmedien – und laufend neu zu problematisierender Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« erscheint die Reduktion der Malerei auf Aspekte des Auftrags von Farben auf eine Fläche als Durchgangsstadium in Medienerkundungen und nicht als Ziel und unverrückbares Kriterium künstlerischer Arbeit im Visuellen.

Das ›letzte Bild‹ von Kasimir Malewitsch, Ad Reinhardt[57] oder anderen thematisiert die Selbstbezüglichkeit der Malmittel in offensichtlich nicht weiter reduzierbaren Modellen. Das Bild nach dem ›letzten Bild‹ widerlegt kunsttheoretische Auffassungen, die der Fiktion des ›letzten Bildes‹ mehr als nur regulativen, therapeutischen Wert zuerkennen.[58] Für Danto ist das Ende der Entwicklungsgeschichte der traditionellen Malerei auch das Ende der Kunstgeschichte, da er sich die Malerei nicht als entwickelbar in Konkurrenz zu und in Verbindung mit neuen Medien vorstellen kann.[59] Auf diese Weise versperrt er sich die Sicht auf die der Malerei immanenten Möglichkeiten zur Medienerweiterung und Medienkombination: Warum sollen nicht in den Möglichkeiten eines künstlerischen Mediums bereits Ansätze für Erweiterungen zu »Intermedia« und Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Medien (Multimedia) angelegt sein?

Von einem posthistorischen Stadium in der Entwicklung der Künste läßt sich nur unter der Bedingung sprechen, daß von einem übergeordneten Beobachterstandpunkt aus über deren Entwicklungsmöglichkeiten geurteilt werden kann (wie es bei Hegels Diktum von der »Auflösung der Kunst überhaupt«[60] der Fall ist, auf das sich Danto bezieht). Dies gilt auch für Konzepte von >letzten< Gesamtkunstwerken, die die Vollendung und den Abschluß der kunstgeschichtlichen Entwicklung versprechen. Im Rahmen von Multi- und Intermedia zerfällt der Totalitätsanspruch des »Gesamtkunstwerks« in eine Pluralität möglicher Medienkombinationen. Die Fiktion einer absoluten, alle Medien vereinigenden Präsentationsform wird von einer Vielheit unterschiedlichster Verknüpfungen abgelöst: Kein »Gesamtkunstwerk« und kein »Totaltheater« (s. Kap. 2.1.2) muß für immer alternativenlos bleiben (s. Kap. 2.5.3).

Pluralität und Offenheit von Medienverschiebungen sowie Möglichkeiten der Ausdifferenzierung der Verschiebungsweisen kontrastieren mit Dantos These einer posthistorischen Stufe in der Entwicklung autonomer Kunstmedien, die in zeit-

[57] Kasimir Malewitsch: s. Anm. 425.
Ad Reinhardt über »last paintings«: Reinhardt, Ad: What's More, That's All! (undat. Manuskript. In: Inboden/Kellein: Reinhardt, S. 81, Textabb.11 (vgl. S. 73).): »I'm the most abstract artist that's all. I made the first of the last paintings that's all. I made the last of the first paintings, what's more.« Vgl. Ad Reinhardt 1966 im Interview mit Bruce Glaser über »the last painting«. Neu in: Reinhardt: Art, S. 13.

[58] Weibel/Meyer: Bild, S. 183-233.

[59] Danto: Art, S. 62-69; Danto: Entmündigung, S. 109-164, 219-244; Danto: Kunst, S. 15-23, 255-271; Danto: Reiz, S. 384-400.

[60] Hegel: Vorlesungen, S. 572.

genössischen Medienkombinationen nur eine Regression auf ältere Entwicklungsstufen vor der Ausdifferenzierung von Gattungen und Medien zu sehen erlaubt. Danto bezeichnet dieses Retardieren als »disturbatorisch«:

> ...das Paradoxe an [der Kunst der Disturbation] liegt unter anderem darin, daß sie von ihren Impulsen her an jenen begrifflichen Feinheiten teilhat, die die moderne Kunst als Bewegung kennzeichnen, während ihr Ziel etwas viel Primitiveres ist: nämlich die Verbindung zwischen Kunst und jenen dunklen Impulsen wiederherzustellen, in denen der Ursprung der Kunst vermutet werden kann und die von der Kunst im Laufe der Zeit immer mehr unterdrückt worden sind. Es handelt sich also um eine regressive Haltung, den Versuch, ein Stadium der Kunst zurückzugewinnen, in dem die Kunst selbst fast so etwas war wie Magie: wie die echte Magie, die dunkle Möglichkeiten wirklich werden läßt...[61]

Higgins hat den Begriff »Intermedia« zwar 1966 als Bezeichnung für Kunstphänomene seiner Zeit vorgestellt (s. o.), doch erlaubt er, wie gezeigt, ein kunsttheoretisches Gegenprogramm zur Klassifizierung von Medienkombinationen als »Kunst der Disturbation«. Zugleich enthält er mit der Betonung der Relation »inter« – das ›Zwischen‹ den Medien – ein Gegenprogramm zur Finalisierung und Totalisierung sowohl der Konzeption des reinen Mediums wie der Konzeption des »Gesamtkunstwerks« als geschlossene Einheit.

Die vorliegende Arbeit folgt und vertieft die – zu Dantos These einer Kunst nach dem Ende der Entwicklung der Kunst – konträre Auffassung einer nicht abgeschlossenen – und nicht abschließbaren – Entwicklung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten durch die De- und Rekonstruktion von Regeln, welche Mediengrenzen festlegen, mittels Medienerweiterung und Medienkombination (s. Kap. 1.1.6, 3.3, 3.4, 5.1, 5.2). Aus Verfahren der Dekonstruktion der Regeln für Mediengrenzen können sich Formen der »Intermedia«-Möglichkeiten ergeben. Aus der Rekonstruktion von »Intermedia« können neue Medien mit eigenen Gattungsregeln entstehen.[62] Die Kombination des nach Regeln eines Mediums Möglichen mit Formationen einer ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6), die von diesem etablierten Möglichkeitsfeld ausgeschlossen sind, führt zu Medienerweiterungen (durch die Integration von bislang ausgeschlossenen Formationen in ein Medium) und zu Medienkombinationen – und aus Medienerweiterungen und -kombinationen können neue Medien mit eigenen Regeln und spezifisch begrenzten Formmöglichkeiten entstehen. Medienüberschreitung durch Erweiterung und Kombination mit anderen Medien kann zu neuen Medien-

---

[61] »die Kunst der Disturbation«: Danto: Entmündigung, S. 157 (Zitat)-160, 162ff.; Danto: Reiz, S. 145f., 348ff.; s. Kap. 2.5.1.1.14 mit Anm. 364f.

[62] Moles: Intermedia, o. P.: »Two directions are open for intermedia art. The one is a systematic, but careful, deeping of the difficult contrapunctual relationship between one or the other media. The other is the quest for new media: these media of the senses that have not been explored until now, either for lack of technical mastering, or out of intellectual prejudices.«

formationen führen, deren Regeln wiederum überschritten werden können – usw. ad infinitum: »ein unausschöpfbares kombinationsfeld.«[63]

1.1.6 Medienlandschaft

Die Rezeption von Kunstwerken hängt Arthur C. Danto zufolge von der Entwicklung der Kommunikationsmöglichkeiten in der »Kunstwelt« – Museen, Galerien, Kunstkritik – ab: Mit Möglichkeiten der »künstlerischen Identifikation« stellt »die Kunstwelt« alles an »Konversationsimplikaturen« bereit, »was als Kontext erforderlich ist«.[64] Der »Kontext« liefert die Interpretations-/Identifikationsweisen, »durch die ein materieller Gegenstand in ein Kunstwerk verwandelt wird«.[65] Die Entwicklung der abstrakten Malerei und die Entwicklung der zeitgenössischen Kunstkritik stehen nach Danto in einem engen Verhältnis zueinander, während die alternativen Kunstmedien der Störung dieses engen Verhältnisses dienen sollen:

> And the art that is to replace easel painting – the photomontage, the book jacket, the mural, the drop cloth, and more recently the performance, the installation, the video – are promoted precisely because of the difficulties they raise for the institutional embedding of the easel painting.[66]

Danto geht davon aus, daß die von Multi- und Intermedia verursachten »Disturbationen« (s. Kap. 1.1.5) noch an dem teilhaben, was sie stören: am modernen Diskurs über die Geschichte der Ausdifferenzierung der visuellen Kunst bis zur avantgardistischen Malerei als weitest entwickelte autonome Form und an ihrer Institutionalisierung in Kunstmuseen sowie im Kunsthandel.

Zugleich versuchen »Intermedia« nach Danto wieder einzubringen, was die künstlerische Moderne im Zuge der Autonomisierung der Kunst von ihr abgespalten hat: das von Friedrich Nietzsche beschriebene »Dionysische«, den »Rausch der Vereinigung«, in dem sich alle Unterschiede auflösen.[67] Danto bettet Richard Wagners Rekurs auf »das große Gesammtkunstwerk der Tragödie«[68] in seine Darstellung der Aufspaltung von Kunst- und Lebenswelt ein: Der Wunsch nach Wiederherstellung der verlorenen Einheit mit dem Abgespaltenen wird zur »mythopoetische[n] Version einer Versöhnung der Moderne«.[69] Danto läßt KünstlerInnen nur die Alternative, ent-

---

[63] Nitsch: O.M. Theater, S. 354.

[64] Danto: Art, S. 63; Danto: Verklärung, S. 193ff., 241(Zitate).
»Konversationsimplikatur« (Danto: Verklärung, S. 241)/«konversationale Implikatur«: Meggle: Handlung, S. XIIf., 243-479, 505f.

[65] Danto: Entmündigung, S. 61.

[66] Danto: Art, S. 64.

[67] Danto: Entmündigung, S. 159.

[68] Wagner: Schriften, Bd. 3, S. 13.

[69] Habermas: Diskurs, S. 33, vgl. S. 44ff.

weder so weit wie möglich zum Ungetrennten zurückzugehen oder an die avanciertesten Formen der Ausdifferenzierung autonomer Kunst anzuknüpfen. Die legitimen zeitgenössischen Ausdrucksmöglichkeiten sind nach Danto nur in Konsequenzen aus dem letzten Stand der abgeschlossenen Entwicklungsgeschichte der Kunst zu finden.

Dantos Argumentation reflektiert eine bestimmte historische Situation. Während »Happenings« in den 50er und 60er Jahren weder in der Kunst- noch in der Theaterszene anerkannt wurden, nimmt Danto die Performance Art als Teil einer »posthistorical art« wahr, deren Beginn er »ab Mitte der sechziger und in den siebziger Jahren«[70] ansetzt. Objektkunst, Installationen, Aktions- und Film- bzw. Videokunst wurden seit dieser Zeit musealisiert, d. h. die zuständigen »Selektions- und Konsekrationsinstanzen«[71] begannen, sie in das Spektrum legitimer Gegenwartskunst zu integrieren. In der Entwicklung des Aktionstheaters selbst läßt sich jedoch kein Bruch erkennen, wie ihn Dantos Konzept einer Kunst des «Posthistoire» impliziert: Mit der fortschreitenden Institutionalisierung von Multi- und »Intermedia« korrespondiert in den siebziger Jahren kein Stillstand der Entwicklung der Kunstproduktion in einer «Posthistoire»[72], sondern es gibt eine Reihe von schrittweisen Entwicklungen (s. Kap. 2.6, 3.1.2, 3.1.3). Danto kann die Pluralisierung der Kunstmedien nur im Rahmen einer Geschichte der Ausdifferenzierung der sich von »Weltbeobachtung« abspaltenden »Kunstbeobachtung« und nicht als Konsequenz einer Entwicklung denken, die »Weltbeobachtung« laufend neu in »Kunstbeobachtung« integriert. Die Institutionalisierung der künstlerischen Auseinandersetzung mit kunstextern entwickelten neuen Medien führt weder zu einem Ende der Kunst noch zum Abschluß der Entwicklung bereits kunstintern etablierter Medien, sondern zu Verschiebungen in der Konstellation öffentlich anerkannter Medien der Kunst. Auch durch die ab 1965 verfügbare Video-Aufnahmetechnik verschiebt sich die ›Medienlandschaft‹ der Kunst: »Performance Art« war zwar schon vorher eine wichtige Intermedia-Variante und damit mehr als nur eine Kunst im Medium des Körpers

---

[70] Danto: Entmündigung, S. 18f. Vgl. Danto: Kunst, S. 264 und Danto: Art, S. 68: »The ›70s is a fascinating period whose art history is as yet uncharted, but it is certainly, as I see it, the first full decade of posthistorical art.«

[71] »Selektions- und Konsekrationsinstanzen«: Backes: Semiotik, Kap. 3.1.1 mit Anm. 21; Bourdieu: Regeln, bes. S. 362; Bourdieu: Vernunft, bes. S. 37, 185, 213; Bourdieu/Haacke: Libre-échange, S. 105, 108; Jurt: Theorie, S. 462.

[72] Jean de Loisy kommentiert seine Multi- und Intermedia-Chronologie: «...ce réseau d'amitiés, d'influences et de révélations, cette contamination imprécise, qui se développe en rhizome...caractérise assez précisément la situation collective, alternative et voyageuse des années cinquante et soixante. En revanche, l'état d'esprit des années soixante-dix est radicalement différent. En effet, liés aux institutions plutôt qu'aux attitudes alternatives et davantage portés à l'introspection et à la solitude, les artistes construisent des destins individuels. La situation se déconstruit peu à peu, et aux rencontres se substituent les expositions des uns et des autres...Les années quatre-vingt vont en apporter la confirmation...» (Loisy: Limites, S. 377)

(s. Kap. 3.1.1), doch wird sie jetzt in Performances mit Video-Closed-Circuit und in Videoperformances noch eindeutiger weiterentwickelt zu Formen der Kombination der Medien Körper und Film (s. Kap. 2.6, 3.1.2, 3.1.3). Die Relation Körper-Film läßt sich nicht nur in Performances mit Video-Closed-Circuit, sondern auch in Video-Closed-Circuit-Installationen an Hand des Körpers des Beobachters problematisieren. In der ›Medienlandschaft‹ seit Ende der sechziger Jahre büßt Performance Art ihre paradigmatische Position in »Intermedia Art« ein (s. Kap. 3.3).

Der Begriff ›Medienlandschaft‹ steht für das Spektrum an (institutionalisierten und noch nicht institutionalisierten) Präsentationsformen, das KünstlerInnen zu einem bestimmten Zeitpunkt anwenden oder angewandt haben. Eine Bestimmung der ›Medienlandschaft‹ umfaßt alle kunstexternen Medien, die von KünstlerInnen zu einem Zeitpunkt gewählt, und alle kunstinternen Medien, die entwickelt und zum fraglichen Zeitpunkt eingesetzt wurden.

Danto argumentiert als »Platzanweiser«[73], der mit Hilfe »hegelianischer Konstruktionen der Geschichte der Kunst« das »Zeitalter der Kunst« von ihrer »Posthistoire« trennt. Innerhalb dieses Modells lokalisiert er »Performance Art« als »disturbatorische Kunst gegen den Strich der Geschichte«.[74] Eine andere Konsequenz aus der These der «Posthistoire» wäre die, Performance Art als postavantgardistische, von der avantgardistischen Reduktion auf Selbstbezug befreite Kunst der Medienkombination zu konzeptualisieren. Vorgestellt werden könnte diese Postavantgarde sowohl im Rahmen des philosophischen Diskurses der Moderne als Versuch der Wiederherstellung abgespaltener »Vernunftmomente«[75] als auch im Rahmen einer den Spuren Friedrich Nietzsches folgenden postmodernen Kritik an Rationalismus und Geschichtsphilosophie der Moderne.[76]

---

[73] »Platzanweiser«: Habermas: Moralbewußtsein, S. 23.

[74] Danto: Entmündigung, S. 112, 164.

[75] »Postavantgarde«: Brian O'Doherty beschreibt 1971 die Situation zeitgenössischer Kunst als »avantgardism in reverse« (O'Doherty: Conservatism, S. 23) und erklärt: »...the modernist era (1848-1969?) is over...« (O'Doherty: Post-modernism, S. 19) Über »postavantgardistische Kunst« schreibt Jürgen Habermas aus der Sicht einer Kritik der Moderne als »unvollendetes Projekt« (Habermas: Moderne): »Die postavantgardistische Kunst schließlich ist charakterisiert durch die merkwürdige Gleichzeitigkeit von realistischen und politisch engagierten Richtungen mit den authentischen Fortsetzungen der klassischen Moderne, die den Eigensinn des Ästhetischen herauspräpariert hatte; mit realistischer und engagierter Kunst kommen aber auf dem Niveau des Formenreichtums, den die Avantgarde freigesetzt hat, wiederum Momente des Kognitiven und des Moralisch-Praktischen zur Geltung. Es scheint so, als ob in solchen Gegenbewegungen die radikal [in den Eigensinn des Ästhetischen, des Kognitiven und des Moralisch-Praktischen] ausdifferenzierten Vernunftmomente auf eine Einheit verweisen wollten, die allerdings nur diesseits der Expertenkulturen wieder zu gewinnen ist, also im Alltag und nicht jenseits, in den Gründen und Abgründen der klassischen Vernunftphilosophie.« (Habermas: Moralbewußtsein, S. 25f. Vgl. Habermas: Theorie, Bd. 2, S. 586)

[76] Z. B. auf der Basis der Bemerkungen Jean-François Lyotards über Werke und Verfah-

Die vorliegende Untersuchung des Aktionstheaters verzichtet auf Dantos »Platzanweiser«-Beobachterstandpunkt über der (oder dem Subjekt der) Weltgeschichte zu Gunsten eines weltinternen Beobachterstandpunktes (s. Kap. 4). Beobachtungsweisen wie »filmisches Sehen« (s. Kap. 1.1.2) und eine sich durch neue Medien verändernde ›Medienlandschaft‹ charakterisieren Phasen offener Transformationsprozesse. Finalisierungen, Partikularisierungen und Entwicklungssprünge lassen sich als zeitbedingte Konstellationen der Geschichte der Kunst beschreiben, verursacht durch Bewegungen und Gegenbewegungen zwischen alten und konkurrierenden neuen Beobachtungsweisen und Medien. Man kann diese Bewegungen und Gegenbewegungen in zwei Perspektiven rekonstruieren:

- Vor dem Horizont von Traditionen der Vermittlung von Avantgarde und Postavantgarde reagieren KünstlerInnen auf Verschiebungen in der kunstexternen ›Medienlandschaft‹ durch die Ausarbeitung von Strategien der Auseinandersetzung mit neuen, kunstextern entwickelten Medien und beeinflußen die Diskussion über die ›Medienlandschaft‹ der Kunst.
- Aus der »Dialektik von Moderne und Postmoderne«[77], von Rekonstruktionen der Rationalisierungsprozesse und radikaler Vernunftkritik, ergeben sich Prozesse der De- und Rekonstruktion von »Vernunftmomenten«[78] (s. Kap. 2.5.1.1.13).

---

ren von John Cage, in: Lyotard: Condition, S. 93; Lyotard: Essays, S. 21, 97, 106, 118ff. Vgl. Bronson/Gale: Performance, S. 10: »...we may consider the notion of performance as a fundamental characteristic of post-modernism. For this, we must take it as a premise that post-modernism corresponds to the calling into question of languages, of established codes, to the breaking down of divisions between disciplines, to the explosion of hierarchical structure between institution-producer-product-receiver. ›Performance, the unifying mode of the postmodern‹, says Michel Benamou.« Vgl. Auslander: Presence, bes. S. 9-51, 102f., 169-174; Banes: Terpsichore, S. xiii-xxxiv; Benamou/Caramello: Performance, bes. S. 3-10, 19-32, 87-98; Higgins: Horizons, S. 71-81; Jones: Body, S. 1 mit Anm. 3, S. 9-13, 21 mit Anm. 2, S. 29-32, 58-62, 66f.; Kaye: Postmodernism, bes. S. 22f., 144ff.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 11, 13, 24-29; Melville: Notes, bes. S. 80f.; Pontbriand: Performance, bes. S. 6f., 20f., 28-54, 118-126; Prinz: Art, S. 153; Sayre: Object, S. 9, 116f., 140, 145-155.

[77] Wellmer: Dialektik. Vgl. Kap. 2.5.1.1.14 mit Anm. 362.

[78] Vgl. Richard Rortys Kritik an Jürgen Habermas‹ Begrenzung der »Vernunftmomente« in seiner »Theorie des kommunikativen Handelns« auf die drei »Wertsphären« Ästhetisches, Kognitives und Moralisch-Praktisches (s. Anm. 75): «...il devient raisonnable de dire que l'idée que [Jean-François] Lyotard partage avec [Paul] Feyerabend et [Mary] Hesse - l'idée qu'il n'y a pas de différence epistémologique intéressante entre les fins et les procédures scientifiques et celles des politiciens - est absolument fondamentale...Cette attitude...nous libérait des préoccupations que nous causent les tensions supposées entre les trois ‹sphère de valeurs› distinguées par [Immanuel] Kant et par [Max] Weber et entre les trois genres d'›intérêts‹ distinguées par Habermas.» (Rorty: Habermas, S. 192)

2 EXPANSION DES »ACTION PAINTING« VERSUS »MULTIMEDIA«

2.1 Erweiterung künstlerischer Präsentationsformen in den Historischen Avantgarden: Anknüpfungspunkte für das Aktionstheater nach dem Zweiten Weltkrieg

Avantgardistische Künstler erweitern seit 1910 das Feld künstlerischer Präsentationsformen von den etablierten Kunstgattungen (inklusive Theater und Literatur) hin zu Aktionsformen. Diese Grenzverschiebungen lassen sich zu zwei Bewegungen zusammenfassen:

2.1.1. Formen des Varieté und des Kabaretts sowie Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschmusik und Proklamationen werden von Futuristen[79] und Dadaisten[80] in Vorführungen zur Provokation von Gegenreaktionen des Publikums

---

[79] Marinetti: Teatro: Vgl. Kirby: Performance, S. 19-27, 179-186.
Zu futuristischen Abenden/Soirées, ab 12.1.1910: Baumgarth: Geschichte, S. 36-44, 96ff., 141f.; Bozzolla/Tisdall: Futurism, S. 91ff., 101-107; Brauneck: Theater, S. 176f., 179f.; Goldberg: Performance 1988, S. 13-20; Kirby: Performance, S. 14-18; O'Dell: Theory, S. 339f. mit Anm. 79f.; Schmidt-Bergmann: Futurismus, S. 64-67; Schulz-Hoffmann: Mythos, S. 31-39, bes. S. 35f.

[80] Dada Zürich (Soirées 5.2.1916-9.4.1919) und Berlin (Soirées 12.4.1918-15.12.1920), in: Almhofer: Performance, S. 26f.; Ball: Flucht, bes. Tagebucheintragungen 2.2.-7.6.1916; Bergius: Lachen, bes. S. 30f., 311-350; Bergius/Riha: Dada; Bolliger/Magnaguagno/Meyer: Dada; Brauneck: Theater, S. 102-110, 192-198, 501f.; Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 281f.; Foster: Event, S. 64-69, 110, 114, 119-131; Goldberg: Performance 1988, S. 55-66, 73f.; Gordon: Dada, S. 11-19, 36-91; Harrison/Wood: Art, S. 246-260; Hausmann: Anfang; Huelsenbeck: Dada 1978; Huelsenbeck: Dada 1987, bes. S. 10-29, 41-44, 112ff.; Melzer: Dada Performance; Melzer: Dada Actor; Melzer: Dada 1994, S. 7-85, 207ff.; Merte/Riha/Schäfer: Dada, S. 13-151, 295-308, 345-360; Meyer: Dada; Richter: Dada, S. 10-83, 105-140; Riha/Wende-Hohenberger: Dada; Waetzold/Haas: Tendenzen, S. 3/52-56, 3/65-76, 3/131-146, 3/156-163, 3/177-189.
Über den Zusammenhang zwischen Dada und kabarettistischen Aufführungen: Emmy Hennings war als Kabarettsängerin auf Reisen, bevor sie Hugo Ball 1913 in München kennen lernte. Hennings und Ball arbeiteten ab Mai 1915 in Zürich für Cabarets (Maxim-Ensemble u. a.), bevor sie Mitbegründer des Cabaret Voltaire (Dada Zürich, s. o.) wurden. In eine Cabaret-Tournée im Sommer 1916 »in Innerschweizer

eingesetzt.[81] Äußerungen von nicht etablierten und absurden Ansichten können ebenso wie avantgardistische Rekurse auf das Material der Vorführungen (Laute, Gesten, Mimik, Kleidung) tabuverletzend wirken und Publikumsreaktionen provozieren. Aufführungen finden in Orten der Unterhaltung – Gasthäuser und Kleinbühnen – , nicht im Theater statt.

2.1.2. Gesamtkunstwerke für die Theaterbühne werden von der Gestaltung des Bühnenraums und der Beleuchtung sowie der Bewegung und Bekleidung der Aktricen und Akteure aus aufgebaut. Literarische Vorgaben werden durch Tanz und andere experimentelle Formen der Bewegung ersetzt. Walter Gropius schreibt 1922 über die »Bauhausbühne«:

> Klare Neufassung des verzwickten Gesamtproblems der Bühne und ihrer Herleitung von dem Urgrund ihrer Entstehung bildet den Ausgangspunkt unserer Bühnenarbeit. Wir erforschen die einzelnen Probleme des Raumes, des Körpers, der Bewegung, der Form, des Lichtes, der Farbe und des Tones. Wir bilden die Bewegung des organischen und des mechanischen Körpers, den Sprachton und den Musikton und bauen den Bühnenraum und die Bühnenfiguren. Die bewußte Anwendung der Gesetze der Mechanik, der Optik und der Akustik ist entscheidend für unsere Bühnengestalt.[82]

Hotels und Lokalen« integrierten Hennings und Ball - nach Balls Beschreibung - »Dada-(Masken)Tänze« und »Eigene Verse (ohne Worte) in kubistischem Kostüm« (Bolliger/Magnaguagno/Meyer: Dada, S. 19-24 mit Anm. 54 und 76; Melzer: Dada 1994, S. 28f.). Karl Riha findet in den Programmen der ersten Abende des Cabaret Voltaire Vortragsnummern der »Brettl-Kunst« wie «A la Villette» von Aristide Bruant, »Donnerwetterlied« von Frank Wedekind und »Revoluzzerlied« von Erich Mühsam (Waetzold/Haas: Tendenzen, S. 3/52). Vgl. Melzer: Dada Performance, S. 75 über Dada-Soireen des Club Voltaire 1916 bis 1919 in Zürich: »The night performances were structured much like a variety or a cabaret show.« (Vgl. Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 281; Foster: Event, S. 110, 114; Melzer: Dada 1994, S. 30)

[81] Filippo Tommaso Marinetti am Ende einer futuristischen Soirée, Doré Gallery, London, 28.4.1914, bei der ihm ein zu großer Teil des Publikums passiv blieb: »This was a very imperfect rendering. There should be no passive listeners. Everyone should take part and act the poem.« (Bozzolla/Tisdall: Futurism, S. 104)
Zur dadaistischen Publikumsprovokation: Ball: Flucht. Tagebuchnotiz 2.3.1916: »Es ist mit den Erwartungen des Publikums ein Wettlauf, der alle Kräfte der Erfindung und der Debatte in Anspruch nimmt.« Tzara: Manifeste, S. 4: «...proteste aux poings de tout son être en action déstructive dada...» Tzara, Tristan: An Introduction to Dada. In: Motherwell: Dada, S. 403: »...to scandalize society, to scandalize it so drastically that it could only regard us as criminals or imbeciles.« Huelsenbeck: Bewegung, S. 979: »Wir verfolgten die Taktik des direkten Angriffs auf das Publikum.« Janco, Marcel: Dada Créateur. In: Verkauf: Dada, S. 33: «Tels des lions, nous faisions rager nos bourgeois.» Vgl. Bergius: Lachen, S. 313, 316, 318, 349; Gordon: Dada, S. 16.

[82] Gropius, Walter: Die Bauhausbühne - Erste Mitteilung -, Dezember 1922, o. P. Zit. nach: Fischer-Lichte: Geschichte 1993, S. 320.

Oskar Schlemmer, von 1923 bis 1929 »Meister der Form« der »Bauhausbühne«, äußert 1924 über den Rang des Malers im zeitgenössischen Theater:

> Der Maler, der im Theater der Dichter und Schauspieler am längsten Geknechtete, fordert heute mit Macht sein Recht. Er hat sich längst vom Dekorations- und Kulissenmaler zum ›künstlerischen Beirat‹ gewandelt. Er ist Raumgestalter, Formschöpfer und Farbsymphoniker geworden. Er will nicht länger Diener sein und schreitet zur Eroberung der Bühne.[83]

Figuren in Bekleidung, die ihre Körper überformt beziehungsweise in einen neuen Kunstkörper verwandelt, bewegen sich in Schlemmers »Triadischem Ballett« durch abstrakte Bühnenräume. Die Verzeitlichung des Optischen durch tänzerisch agierende Figuren und Lichtregie wird mit musikalischen Zeitstrukturen zur Erzeugung von »Farbtonempfindungen« kombiniert: ein synästhetisches »Theater der Empfindungen«.[84] Die Reorganisation des Gesamtkunstwerkes als »Aktionsthea-

---

[83] Schlemmer, Oskar: Kunst und Bühne, Aufsatzentwurf (1924) für Ders.: Mensch und Kunstfigur. In: Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnár: Bühne, S. 7-20. Aufsatzentwurf zit. nach: Scheper: Schlemmer, S. 253.

[84] »Theater der Empfindungen«: Lesák: Vereinigung; s. Kap. 2.5.3.
Die Beschreibung der Mittel und Formen der Bauhausbühne ist unvollständig. Sie beschränkt sich auf die Aspekte, an die das Aktionstheater nach dem Krieg anschließt. So fehlen Mechanisches Ballett (Scheper: Schlemmer, S. 78-81, 96f., 153f.), Lichttheater (Scheper: Schlemmer, S. 107-111, 257ff.) und Auseinandersetzungen mit räumlichen Ebenen der Bühne (Beispiele s. Anm. 85, vgl. Scheper: Schlemmer, S. 103-107, 155, 259-262).
Zur Bühnenwerkstatt des Bauhauses: Brauneck: Theater, S. 225-239, 504f.; Fischer-Lichte: Geschichte 1993, S. 319-333; Goldberg: Performance 1988, S. 97-120; Herzogenrath/Kraus: Bauhaus, S. 295-333; Hattinger/Weibel: Ars Electronica, S. 93-102; Kandinsky: Essays, S. 69-73; Lesák: Vereinigung, S. 41f.; Michaud: Théâtre; Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnár: Bühne; Simhandl: Bildertheater, S. 74-85; Wick: Bauhaus, S. 298ff. »Stegreifspiele« (Schlemmer) der Bühnenwerkstatt des Bauhauses mit Objekten, aus denen sich das Thema ›von selbst‹ ergibt, in: Scheper: Schlemmer, S. 120; Schilling: Aktionskunst, S. 74; Simhandl: Bildertheater, S. 84; Wick: Bauhaus, S. 300.
Aufführungen von Bauhaus-Lehrern und Studenten: Schlemmer, Oskar-Triadisches Ballett, 1922-32 (Brauneck: Theater, S. 234-239; Fischer-Lichte: Geschichte 1993, S. 324f.; Lesák: Vereinigung, S. 41f.; Scheper: Schlemmer, S. 25-28, 33-58, 81-86, 127-135, 227-231). Mussorgsky, Modest/Kandinsky, Wassily-Bilder einer Ausstellung, Friedrich-Theater, Dessau 1928 (Fischer-Lichte: Geschichte 1993, S. 332; Kandinsky: Essays, S. 109ff.; Melzer: Dada 1994, S. 21f.; Scheper: Schlemmer, S. 167ff.; Simhandl: Bildertheater, S. 80f.). Schmidt, Kurt/Bogler, Friedrich Wilhelm/Teltscher, Georg-Mechanisches Ballett, Uraufführung: Bauhauswoche, Stadttheater Jena, Jena, 17.8.1923 (Scheper: Schlemmer, S. 78-81, 96; Simhandl: Bildertheater, S. 81; Wick: Bauhaus, S. 300).
Bühnenkompositionen: Kandinsky, Wassily-Der Gelbe Klang, 1914 (Notation 1912, in: Kandinsky/Marc: Reiter, S. 210-229. Erörtert in: Brauneck: Theater, S. 216f.; Lesák: Vereinigung, S. 32ff.; Melzer: Dada 1994, S. 17, 19f., 21, 217 mit Anm. 40; Simhandl: Bildertheater, S. 40-44). Taut, Bruno-Der Weltbaumeister: Architekturschauspiel für

ter« (Wsewolod Meyerhold u. a.) umfaßt auch die architektonische Relation zwischen Beobachter und Bühne. Walter Gropius schreibt über seinen Entwurf eines »Totaltheaters« für die Berliner Piscatorbühne:

> Einheit des Spielraumes und des Schauraums; Gliederung, aber nicht Trennung...alles ist lediglich Mittel und Zweck, zu erreichen, daß der Zuschauer mitten in das szenische Geschehen hineingerissen wird.[85]

Die Bühnenwerkstatt am Bauhaus und Formen des Agitprop-Theaters der Regisseure Wsewolod Meyerhold und Erwin Piscator, für die KünstlerInnen wie Ljubow S. Popowa, Warwara Stepanowa, Laszlo Moholy-Nagy, Alexander Rodtschenko, Alexander Wesnin, George Grosz, John Heartfield u. a. Bühnen als »Apparaturen« (Piscator) beziehungsweise »Aktionsmaschinen« (Meyerhold) entworfen haben, konstituieren Möglichkeiten experimentellen Theaters.[86]

Symphonische Musik, Hagen i. W., 1920 (Hattinger/Weibel: Ars Electronica, S. 95f.; Lesák: Vereinigung, S. 34).

[85] Gropius, Walter: Theaterbau. Vortrag zur IV. Volta-Tagung in Rom (1934). Neu in: Gropius: Apollo, S. 115-123, hier S. 117.
Realisierbare Projekte zur Gestaltung experimenteller Bühnenräume bzw. für eine »Architektur des Totaltheaters«:
Gropius, Walter-Projekt für ein Totaltheater, 1927 (für Erwin Piscators Volksbühne in Berlin), in: Argan: Gropius, S. 82-85, Abb.11; Brauneck: Theater, S. 161-169; Fischer-Lichte: Geschichte 1993, S. 267; Frampton: Architektur, S. 121f.; Gropius, Walter: vom modernen theaterbau...In: Piscator: Theater, S. 125-128; Herzogenrath/Kraus: Bauhaus, S. 299ff.; Hoffmann: Piscator, S. 79-84, 124f., 127, 130ff.; Kirby: Happenings, S. 33; Kostelanetz: Theatre, S. 13f.; Lesàk: Vereinigung, S. 44f.; Michaud: Théâtre, S. 111-114; Nerdinger: Architekt, S. 94-99, Nr.19; Probst/Schädlich: Gropius, S. 31-34; Scheper: Schlemmer, S. 260ff.; Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnár: Bühne, S. 86, 91f.; Woll: Totaltheater, bes. S. 109-168; s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 553.
Molnár, Farkas-Das U-Theater, 1924. In: Brauneck: Theater, S. 231; Herzogenrath/Kraus: Bauhaus, S. 299; Michaud: Théâtre, S. 104-108; Molnár, Farkas: U-Theater. In: Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnár: Bühne, S. 57-61; Scheper: Schlemmer, S. 106f., Abb.104-107, S. 260.

[86] Erwin Piscators Regiepraxis bis 1929: Brauneck: Theater, S. 265-275, 328-334.507; Goertz: Piscator; Piscator: Theater; Woll: Totaltheater, S. 19-72; s. Kap. 3.1.1. mit Anm. 552.
Über Wsewolod Meyerhold: Antonowa/Merkert: Berlin, S. 175ff.; Banes: Greenwich, S. 24, 180f., 282 mit Anm. 96 (Meyerholds Einfluß auf Judith Malina von »The Living Theatre« (s. Kap. 2.1.1.2 mit Anm. 93)); Brauneck: Theater, S. 254-260, 314-322; Fischer-Lichte: Geschichte 1990, Bd. 2, S. 174-182; Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 416-435; Girshausen: Theaterlexikon, S. 47ff., 58, 82, 246f.; Goldberg: Performance 1988, S. 44-47; Hamon-Siréjols: Constructivisme, S. 125-234, 282, 284; Kirby: Art, S. 84f.; Leach: Meyerhold, bes. S. 93-111 über konstruktivistische »Bühnenmaschinen«; Schwenk/Wolter: Utopie, S. 220-233; Simhandl: Bildertheater, S. 58-61, Abb.25-27, S. 156, 718; s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 551.
Zu Meyerholds »Aktionstheater«: Frampton: Architektur, S. 121, 147f.

An die in den Kapiteln 2.1.1 und 2.1.2 vorgestellten Strömungen schließen nach dem Zweiten Weltkrieg verschiedene Formen des Aktionstheaters an:

2.1.1.1. An die in Kapitel 2.1.1 vorgestellten futuristischen und dadaistischen experimentellen Aufführungsformen knüpfen in den fünfziger Jahren Lehrer und Schüler des Black Mountain College – darunter John Cage – in einem gemeinsam aufgeführten Multimedia-Happening (s. Kap. 2.2) und die »literarischen Cabarets« der Wiener Gruppe (s. Kap. 2.5.2) an.

John Cage überschreitet musikalische Gattungsgrenzen mit der Entwicklung von Notationen für Aktionen jeder Art. Er modifiziert Marcel Duchamps Zufallsprozeduren mit seiner Verzeitlichung des Ready-made durch neue Notatationsverfahren. In diesen Notationen legt Cage die Wahl von Verfahren der Klangproduktion und von Aktionsformen häufig nicht fest und überläßt sie dem Interpreten.[87] Zentrale Aspekte des Multimedia-Happenings 1952 am Black Mountain College wie der Textnotationen auf »Event Cards« der Fluxus-Gruppe (s. Kap. 2.4.2), die jedermann als Handlungsplan verstehen und realisieren kann, sind die Trennung von Notation und Ausführung, die Übergabe der Verantwortung für die Ausführung an den Ausführenden durch Verzicht auf künstlerische Kontrolle der Realisation und die Offenheit für jede Art von kunstexternem Ereignis: Aus dem Verzicht auf mediale Restriktion in der Notation folgt Inter- & Multimedialität. Mediale Offenheit und »ästhetische Indifferenz«[88] sind Komplemente. Dadaistische Zufallsoperationen und Simultaneität von Aktionen kehren bei John Cage (s. Kap. 2.2, 2.4.2) und Fluxus in Multi- und Intermedia-Events wieder.[89]

Zur Beziehung Meyerhold-Piscator: Leach: Meyerhold, S. 163, 170; Piscator: Theater, S. 11, 32, 71; Simhandl: Bildertheater, S. 58; Willett: Explosion, S. 86, 158; Woll: Totaltheater, S. 33, 55f., 65, 122.

Zur Beziehung Meyerhold-Schlemmer: Antonowa/Merkert: Berlin, S. 175f.; Scheper: Schlemmer, S. 246.

[87] Bischoff: Kunst, S. 64, 234ff. u. a.; s. Anm. 3.

[88] »ästhetische Indifferenz«: Bischoff: Kunst, S. 24, 59, 65; Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 254ff., 270; Faust: Bilder, S. 151; Jones: Postmodernism, S. 35f.; Lischka: Alles, S. 294ff.; Roth: Aesthetic, S. 46-53; s. Anm. 153.

[89] Über die Relevanz der dadaistischen Zufallsoperationen und der Simultaneität für Aufführungen des Cabaret Voltaire (s. Anm. 80): Ball: Flucht, Tagebuchnotiz 30.3.1916; Bolliger/Magnaguagno/Meyer: Dada, S. 214; Gordon: Dada, S. 14; Melzer: Dada 1994, S. 17, 31, 33-44, 67-73, 81, 83; Melzer: Dada Actor, S. 51f., 54f.; Melzer: Dada Performance, S. 75-78. Filippo Tommaso Marinetti hebt 1913 in seinem Manifest »Il Teatro di Varietá« (s. Anm. 79) die »Simultaneität« als Mittel des Variété hervor und praktiziert sie in seinem Szenar »Simultaneität« (in: Landes: Hund, S. 13f., 180. Vgl. Brauneck: Theater, S. 180; Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 280. Zur Simultaneität in Kubismus, Futurismus und Orphismus: Faust: Bilder, S. 93; Maur: Klang, S. 360ff.; Melzer: Dada 1994, S. 33ff., 40, 49f., 107). Simultaneität muß nicht nur zwischen zwei Events in einem Medium vorgeführt werden, sondern kann auch ein

Im »Fluxus Broadside Manifesto« (um 1965) wird auf die Bedeutung von »Vaudeville«, Kinderspielen und »Gags« als Orientierungspunkte für »Events« hingewiesen:

> To establish artist's non-professional status in society, ...he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it...art-amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances,...have no commodity or institutional value...Fluxus art-amusement...strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the Fusion of Spike Jones, Vaudeville, Gag, children's games and Duchamp.[90]

Die Notationen von »Events« sind so gehalten, daß auch alltägliche Ereignisse bereits als Realisation gelten können. »Fluxfests« (ab 1962, s. Kap. 2.4.2) bestehen aus einer Folge kurzer »events« und entsprechen Marinettis Beschreibung des futuristischen Varieté: »...eine Reihe von Ereignissen, die kurz abgefertigt werden...«[91]

Aktionslesungen der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten (s. Kap. 2.5.2) differenzieren Formen des dadaistischen literarischen Cabarets und von John Cages »Lectures«[92] aus. Abweichend von Cages ästhetischer Indifferenz (s. Kap. 2.4.2) beleben die Wiener Gruppe und die Wiener Aktionisten die dadaistische Provokation wieder.

Prinzip der Organisation von Multimedia-Events sein.
Zufall und Simultaneität in Fluxus-Notationen: Brecht, George-Motor Vehicle Sundown (Event), 1960, in: s. Anm. 3, Kap. 2.4.2 mit Anm. 254; Corner, Philip-Piano Activities, Notation und erste Aufführung 1962, in: s. Anm. 220 und Kap. 2.5.2.2; Mac Low, Jackson-Thanks, Notation, December 1960-February 1961, in: Mac Low/Young: Anthology, o. P.; Maciunas, George-In Memoriam to Adriano Olivetti, Notation 20.3.1962, revidiert 8.11.1962, in: s. Anm. 450.

[90] o. A.: Fluxus Broadside Manifesto. o. J. In: Banes: Greenwich, S. 113; Hendricks: Fluxus 1988, S. 26 (dat.: ca. September 1965); Sohm: Happening, o. P. Es gibt Fluxfest-Pläne mit Konzepten der Dadaisten Raoul Hausmann und Tristan Tzara (Vaseline Symphonique, 1920, «Festival Dada», Salle Gaveau, Rue la Boétie, Paris, 31.5.1920, in: Goldberg: Performance 1988, S. 84; Gordon: Dada, S. 23; Melzer: Dada 1994, S. 148, 153; Polizotti: Revolution, S. 198 mit Anm. 112. Dort weitere Lit.) und »Fluxversions« für die Realisation dieser Konzepte, in: Block/Knapstein: Geschichte, S. 26 (Tonband von Raoul Hausmann, Teil einer Simultanaufführung, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Städtisches Museum, Wiesbaden, 2.9.1962); Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 1, S. 218 (Tzara, s. o., irrtümlich 1921 datiert, Angaben zur »Fluxversion«: »Microphones, hands, vaseline«); Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 298 (Angaben zur Aufführung von Notationen Hausmanns: »phonetics (in Paris only)«). Nach Jill Johnston wird »at the end of a Fluxus event in New York in the 1960s« von Akteuren und Publikum »Roar« einem Gedicht Tzaras folgend 147 mal wiederholt. In: Hapgood: Neo-Dada, S. 103.

[91] Marinetti: Teatro di Varietá (1913), in: s. Anm. 79 (zit. nach: Schmidt-Bergmann: Futurismus, S. 221).

[92] Cage, John: Lecture on Nothing (1949); Ders.: 45‹ for a Speaker (1954); Ders.: Lecture on Something (1959); Ders.: Where are we going? and what are we doing? (1961). Alle in: Cage: Silence, S. 109-259; s. Anm. 153.

2.1.2.1. In »The Living Theatre« bringt Judith Malina in den fünfziger Jahren ein, was sie von Erwin Piscator lernen und über Wsewolod Meyerhold erfahren konnte. Die von Judith Malina und Julian Beck 1951 gegründete und geleitete New Yorker Theatergruppe »The Living Theatre« schließt an das politisch orientierte experimentelle Theater vor dem Krieg an und modifiziert es seit 1958 im Hinblick auf Antonin Artauds Vorschläge zu einer aktionsbezogenen Theaterform. Allerdings liegen den Aufführungen des »Living Theatre« noch literarische Plots zugrunde.[93]

Ende der fünfziger Jahre übertragen Künstler wie Red Grooms, Jim Dine, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman Bühnenexperimente der klassischen Avantgarde in »Happenings«. Orte der Aufführung sind vorwiegend Galerien, nicht Theaterbühnen. Die Bühne wird – analog zum »Totaltheater« – durch Environments ersetzt, die die Beobachter integrieren. Environments bestehen aus ephemeren, den ganzen Raum umfassenden Einrichtungen in Innenräumen und können in Happenings als Ersatz für Bühnenarchitekturen eingesetzt werden. Kaprow, Oldenburg und Whitman entwickeln experimentelle Formen des Aktionstheaters für Environments. Die von Künstlern installierten Environments regeln die räumliche Relation Beobachter-Aktrice/Akteur. Bei Bedarf wird im Verlauf eines »Happenings« die räumliche Verteilung von Zuschauer- und Aktionsbereichen geändert. Dann werden zum Beispiel Beobachter aufgefordert, einen anderen Platz einzunehmen.

Das Environment wird von Kaprow aus Formen der Aktionsmalerei abgeleitet (s. Kap. 2.4.1.1). Das aus Aktionsmalerei entstehende Aktionstheater in von Künstlern gestalteten Environments (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.3) ist nach ersten Ansätzen der Bauhaus-Bühne ein Neuanfang der künstlerischen Reorganisation des »Gesamtkunstwerks« ohne literarische Vorlage. Künstler erobern nach dem Zweiten Weltkrieg, wie zuvor am Bauhaus, aber mit neuen, durch Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit«[94] gefilterten Ansätzen, die räumliche und zeitliche Aktionsorganisation. Aus dem revolutionären »Totaltheater« mit eigener Bühnenarchitektur wird

---

[93] »The Living Theatre« mit Judith Malina und Julian Beck: Banes: Greenwich, S. 24, 40ff., 180ff., 282 mit Anm. 96; Brauneck: Theater, S. 422-427; Fröhlich/Heilmeyer: Now, S. 281-290, 310; Frutkin/Talley: The Living Theatre; Girshausen: Theaterlexikon, S. 262f. (mit weiteren Literaturhinweisen); Kostelanetz: Dictionary, S. 136; Kostelanetz: Performance(s), S. 71-81; Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 199f.; Oeller/Spiegel: Leben, S. 168-173; Schechner: Theater, S. 38, 87, 110, 155, 199, 281f.; Silvestro: Book; Tytell: The Living Theatre; s. Anm. 1, 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514, 523. Loisy: Limites, S. 79, Anm. 5 über »The Living Theatre«: «...un au-déla du théâtre, un théâtre du corps, proche de la performance et du happening.»

[94] Artaud: Theater, S. 89-107, 131-137. Zur Artaud-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg von Künstlern, die Aktionstheater (s. Anm. 51) realisierten: s. Anm. 199, 215, 285, 333, 524.

nach dem Zweiten Weltkrieg das »Happening« als formales Experiment, das Beobachter auch ›im‹ Environment und nicht nur vor der Bühne plaziert. Kaprow entwickelt Environments, indem er Elemente der Aktionsmalerei mit intermediären Montageformen durchsetzt und vom Zwei- zum Dreidimensionalen – von der Fläche zum Raumteiler und zur Assemblage – expandieren läßt. Im Unterschied zu neo-dadaistischen »Events« in »Fluxfests« (s. Kap. 2.4.2) spielt die räumliche Bühnenorganisation und die Kostümierung bei Grooms, Dine, Kaprow und Oldenburg eine mit dem gewonnenen Abstand zur Aktionsmalerei größer werdende Rolle. De- und Rekonstruktionen von Verfahren des Futurismus, des Dadaismus und des Bauhauses durchdringen sich zu einem in den zwanziger und dreißiger Jahren so noch nicht realisierten dezentrierten Bühnengeschehen.

Die im Kulturbetrieb etablierte »Dichotomisierung« von ernster und unterhaltender Kunst[95] wird von Seiten vieler Happening-Künstler durch den Reiz der simultanen Vielheit, durch die gesuchte Nähe zu urbanen Lebensformen (Oldenburg, s. Kap. 2.4.1.3), durch die Anwendung neuer Medien (s. Kap. 2.4.1.3, 2.4.3, 3.1, 3.2) und mittels Partizipationsformen (s. Kap. 2.4.1.2) unterlaufen. So ergeben sich andere Formen des »art-amusement« als im »monostrukturellen...Event« (s. o.) von Fluxus (s. Kap. 2.1.1.1). Kaprow äußert 1973:

> I would say that the most important thing that I have to say with my art is that art can be fun, that art need not be serious.[96]

Mitglieder der japanischen Künstlergruppe Gutai (s. Kap. 2.3.2) entwickeln bereits in den fünziger Jahren verschiedene Formen der Aktionsmalerei, die schließlich – nicht ohne Rückgriffe auf asiatische Traditionen – in Formen des Aktionstheaters übergehen, die häufig auf Bühnen realisiert werden.

Die Wiener Aktionisten erarbeiten in der ersten Hälfte der sechziger Jahre Formen des Aktionstheaters im Übergang von Aktionsmalerei zur Körperbemalung und Materialbeschüttung (s. Kap. 2.3.1, 2.5.1). Im Übergang von der Aktionsmalerei zur Aktion ersetzen Körperbemalung und Materialbeschüttung das »Environment« der New Yorker »Happenings«. Bei der Wiedergewinnung von Ansätzen eines von literarischen Vorlagen befreiten Aktionstheaters nach dem Krieg gibt es neben Wegen von der Aktionsmalerei über das Environment zur Aktion auch direkte Wege von der Aktionsmalerei zur Körperkunst.

---

[95] Bürger/Schulte-Sasse: Dichotomisierung.

[96] Interview von Rainer Wick mit Allan Kaprow, Bochum 1973. In: Wick: Soziologie, S. 148.

2.2 Multimedia-Happening

Im Sommer 1952 organisierte John Cage »Zeitklammern« für ein Multimedia-Happening im Eßsaal des Black Mountain College in North Carolina: Mary Caroline Richards (Dichterin), John Cage (Lesung), Merce Cunningham (Tänzer), Robert Rauschenberg (Maler), David Tudor (Musiker), Charles Olson (Dichter) und Jay Watt (Musiker) führten nacheinander und simultan miteinander innerhalb der für jede Aktrice und jeden Akteur vorgegebenen „Zeitklammern" Aktionen aus. Cage sagte 1965 über die Aufführung:

> During periods that I called time brackets, the performers were free within limitations – I think you would call them compartments – compartments which they didn't have to fill, like a green light in traffic. Until this compartment began, they were not free to act, but once it had begun they could act as long as they wanted during it.[97]

Die Stühle waren so aufgestellt, daß sie vier Dreiecke bildeten, deren Spitzen auf ein Zentrum zeigten.[98] Die zwei sich kreuzenden Gänge zwischen den Stühlen und der Restraum bildeten die Aktionsflächen für TänzerInnen (Cunningham u. a.). An weiteren Aktionen wurden geboten: Lesungen auf zwei Leitern (Cage, Olson, Richards), Klänge von Pfeifen und außereuropäischen Musikinstrumenten (Watt), Musik von alten, zerkratzten Schallplatten (Edith Piaf u. a.), in doppelter Geschwindigkeit wiedergegeben von einem altmodischen, handgekurbelten Grammophon der Firma Edison mit Trichter (Rauschenberg), Klavierspiel und Radiogeräusche (Tudor), Servieren von Kaffee (vier weiß gekleidete Diener).

Rauschenbergs »White Paintings« (1951) hingen – zusammen mit einem großen schwarz-weißen Gemälde von Franz Kline, das am College entstanden war[99] – in Form eines Kreuzes von den Dachbalken herab und wurden von Tim La Farge und/oder Nicholas Cernovich als Projektionsfläche für Filme und abstrakte Dias verwendet.[100]

---

[97] Kirby, Michael/Schechner, Richard: An Interview with John Cage (1965). Neu in: Sandford: Happenings, S. 53.

[98] Grundriß in: Goldberg: Performance 1988, S. 127; Sandford: Happenings, S. 52f.

[99] Foto von Franz Kline am Black Mountain College mit Gemälde, in: Harris: Arts, S. 226.

[100] Beschreibungen von »45 Min. konzertierte Aktion«/»Theatre Piece No.1«, Black Mountain College, Asheville/North Carolina, Sommer 1952, in: Bischoff: Kunst, S. 47f., 230; Cage: Silence, S. x; Cage: Vögel, S. 52, 206ff.; Charles: Zeitspielräume, S. 34f.; Dézsy/Utz: Musik, S. 15, 82f. (mit dem Abdruck einer handschriftlichen Notation der Zeitklammern für die Betätigung des »Projector«, Archiv John Cage Trust, New York); Duberman: Black Mountain College, S. 350-358, 370-379; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 1-9, 11, 13, 17, 22, 173-176; Goldberg: Performance 1988, S. 126f.; Harris: Arts, S. 228; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 31 mit Anm. 46; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 33; Kirby: Happenings, S. 31f.; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 27f., 89; Kostelanetz: Cage 1989, S. 93; Kostelanetz: Cunningham,

Auf Rauschenbergs Infragestellung von Bildwelten durch monochrome weiße Malfelder folgte die Projektion von Bildern auf die verbliebene weiße Fläche: Das Bild als Träger statischer, gemalter Bildwelten wurde gelöscht und dieses Objekt zum Träger von Projektionen mit Bildwechsel in der »Zeitdimension« gemacht.[101] Diese Projektionen waren Vorläufer weiterer Projektionen in Happenings, so 1958 in Al Hansens Happening »Incomplete Requiem for W.C. Fields« (s. Kap. 3.1.1), 1959 in Allan Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (s. Kap. 2.4.1.2, 3.1.1) und in Aufführungen des 1965 von der Filmmakers‹ Cinematheque in New York organisierten »New Cinema Festivals«.[102]

Malerei als Bühnenelement, Bildprojektion, Tanz, Dichtung und Musik trafen in der »Konzertierten Aktion« am Black Mountain College aufeinander: Das Gesamtkunstwerk der Bauhaus-Bühne zerfiel in simultane Präsentationen von isolierten Ereignissen (s. Kap. 2.1.1.1, 2.5.3). Bevor das »Action Painting« (s. Kap. 2.3.1) in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in Aktionstheater (s. Kap. 2.3.2, 2.4) überführt wurde, gab es bereits das Multimedia-Happening bzw. die »Mixed Media Events«.[103]

S. 49, 141f., 218; Landy: Technology, S. 13f.; Loisy: Limites, S. 25f., 323f., 338, 346; Sandford: Happenings, S. 53, 55; Schimmel: Actions, S. 21; Tomkins: Wall, S. 73ff.; Westgeest: Zen, S. 57; Wheeler: Art, S. 129.
In folgenden Texten wird John Cages Partitur für »45 min. konzertierte Aktion« als »Theatre Piece No.1« bezeichnet: Harris: Arts, S. 226; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 33; Marter: Limits, S. 161; Schimmel: Actions, S. 21; Wheeler: Art, S. 129, 177.

101 Rauschenberg, Robert-White Paintings, 1951-52, 6 Werke, jedes mit einer bis sieben Leinwänden mit »rolled white enamel paint«, in: Bischoff: Kunst, S. 188f.; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 2f., 31ff., 66, Nr. 5, 6; Hopps: Rauschenberg 1991, S. 80-86, Ill.31-36; Kaye: Postmodernism, S. 29; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 89f.; Rose: Interview, S. 34, 65, 77; Strickland: Minimalism, S. 26ff., 30, 37; Tomkins: Wall, S. 71, 269; Westgeest: Zen, S. 57 mit Anm. 74; Wheeler: Art, S. 129, Ill.220.
Die »White Paintings« sind zwar keine Löschungen existierender Gemälde, doch demonstrierte Rauschenberg die Lesemöglichkeit der weißen Fläche als Auslöschung von Bildwelten programmatisch 1953 in »Erased de Kooning Drawing« (Hopps: Rauschenberg 1976, S. 75, Nr.24; Hopps: Rauschenberg 1991, S. 161, 201, Ill.127; Rose: Interview, S. 51; Tomkins: Wall, S. 96f.): Rauschenberg beseitigte die Malspuren einer Zeichnung, die ihm Willem de Kooning überließ, mit einer Rasierklinge.

102 New Cinema Festival 1, Filmmakers Cinematheque, 210 Fifth Avenue, New York, 1965, in: Hein: Film, S. 99f. mit Beispielen; s. Anm. 558 mit Beispielen von Carolee Schneeman (mit USCO), Ken Dewey (mit Terry Riley) und Stan Vanderbeek.

103 Inter- und Mixed oder Multimedia: s. Anm. 49.
«Mixed Media Events«: Hein: Film, S. 183. Vgl. über »The Theatre of Mixed Means«: Kostelanetz: Theatre, S. xi-xii., 275-279 u. a.

2.3 Von der Aktionsmalerei zum Proto-Happening

2.3.1 »Action Painting«

Nach dem Zweiten Weltkrieg, im Laufe der fünfziger Jahre, setzte sich in Amerika und Europa ein auf malerische und plastische Präsentationsformen reduzierter ›abstrakter Expressionismus‹ durch und verdrängte figurative Darstellungen und abstrakt-konkrete Gestaltung. Abstrakt-konkret orientierte KünstlerInnen hielten nach dem Zweiten Weltkrieg den Anspruch auf Kunstgrenzen sprengende Gestaltungsformen im Geiste wiederbelebter, auf Umweltgestaltung zielender Bauhaustraditionen aufrecht.[104] Vertreter dieser produktorientierten Umweltgestaltung haben sich nicht an der Wiederbelebung von Aktionsformen beteiligt. Die Aktionsmalerei Jackson Pollocks hingegen wurde für die Wiederbelebung des Aktionstheaters durch nachfolgende Künstlergenerationen in Japan (s. Kap. 2.3.2), Amerika (s. Kap. 2.4.1.1) und Europa (s. Kap. 2.5.1.1.1) wegweisend.

Auf Fotografien von Hans Namuth arbeitet Pollock in seinem Atelier in East Hampton/Long Island im Sommer 1950 zuerst an »One: Number 31«, dann an »Autumn Rhythm: Number 30«. Auf die drei Meter hohen und über fünf Meter langen, am Boden liegenden nichtgrundierten Leinwände trägt Pollock lebhaft bewegt mit einem Pinsel schwarze, braune und weiße (Email- und) Ölfarbe nicht auf, sondern läßt sie über die Leinwand tropfen. Fotos, die Pollock über »Autumn Rhythm« agierend zeigen, lassen im Hintergrund »One: Number 31« und »Number 32« erkennen.[105] Namuths Fotos von Pollocks Atelierarbeit illustrieren Robert Goodnoughs Artikel »Pollock Paints a Picture«, der im Mai 1951 in »Art News« publiziert wurde.[106] Ein anderer Fotograf, Rudolf Burckhardt, war bereits im Früh-

---

[104] Black Mountain College bei Asheville/North Carolina (ab 1933); Laszlo Moholy-Nagys Schulgründungen in Chicago/Illinois: New Bauhaus (1937-38) und School of Design (ab 1939, 1944 umbenannt in Institute of Design); Hochschule für Gestaltung in Ulm, Oberer Kuhberg (1955-1968).

[105] Hans Namuths Fotos von »No. 1« (1949), »Autumn Rhythm: Number 30«, »One: Number 31« und »Number 32« (alle 1950, in: O'Connor/Thaw: Pollock, Vol. 2, S. 98f. (Nr.274), 105ff. (Nr.283), 116-119 (Nr.297); s. Anm. 107) in Pollocks Atelier (in Long Island/New York) reproduziert in: Anfam: Expressionism, S. 6, Ill.1; Clark: Pollock, S. 214, 226; Frank: Pollock, S. 79, Abb.71; Goldberg: Performance 1998, S. 16, 232; Harten: Siqueiros, Bd. 2, S. 52, 138; Jones: Body, S. 64; Krauss: Unconscious, S. 273; Naifeh/Smith: Pollock, S. 620; Namuth/Rose: Pollock 1978, o. P.; Namuth/Rose: Pollock 1980, o. P.; Prange: Pollock, S. 28, 30f.; Rose: Namuth, S. 112-116; Schimmel: Actions, S. 16ff., 229, 283, 286; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 15, Fig.2, S. 61, Fig.32, S. 89-99, Fig.1-23, 25, S. 120f., Fig.83-86, S. 125, Fig.92f., S. 133, Fig.107-114, S. 325; Wheeler: Art, S. 42, Ill.68.

[106] Goodnough: Pollock. Hans Namuths Fotos wurden zuerst publiziert in: Brodovitch/Zachary: Portfolio, o. P.



1 Namuth – Jackson Pollock, 1950



2 Burckhardt – Jackson Pollock, 1950

sommer 1950 in Pollocks Atelier. Burckhardt zeigt Pollock mit Drip-Utensilien über »Number 32« (1950), für das er eine fast ebenso große Leinwand wie später für »One« und »Autumn Rhythm« im Atelier ausbreitet, aber die Farbpalette auf schwarz reduziert.[107] Die Tropfspuren bilden rhythmisch über die Bildfläche auf und ab führende Linien, die sich durchdringen und teilweise zu Flecken verdichten. Goodnough beschreibt in seiner Kritik einer Ausstellung der Betty Parsons Gallery die »open black rhythms« von »Number 32« als »dance in disturbing degrees of intensity, ecstatically energizing the powerful image in an almost hypnotic way.«[108]

Namuth und Burckhardt unterscheiden sich in der Art, wie sie sich als Beobachter im Atelier in Relation zum Mal-Akteur und zur Bild-Aktionsfläche positionieren und wie sie in dieser Situation mit der Kamera umgehen. Burckhardt dokumentiert die Ateliersituation und läßt Pollock die Malaktion nachstellen, während Namuth den Akteur in seinem Environment in einem aufschlußreichen Moment der malerischen Aktion zeigt. Namuth verwendet kein Kunstlicht und hebt die Bewegung des Akteurs durch Unschärfen hervor, die die Folgen von Blenden mit geringerer Tiefenschärfe und längeren Belichtungszeiten sind. Unschärfen ruft bei Namuths erstem Fototermin auch ein Defekt an einer der eingesetzten Kameras hervor. Durch Unschärfen wird allerdings häufig der Gegenstand unkenntlich, von dem Pollock die Farbe tropfen läßt. Wie die Malspuren im Bild, so ist auch die fotografische Abbildung Spur eines Aktionsprozesses. Namuth präsentiert den Akteur mit verwischten Spuren eines Prozesses in einem teilweise undeutlich erkennbaren En-

---

Malaktionen Pollocks fotografierten schon Martha Homes und Arnold Newman für Dorothy Seiberlings Pollock-Artikel in »Life Magazine«, 8.8.1949, S. 42-45, in: Prange: Pollock, S. 3, 39f.; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 58-61, fig.30f., S. 89f. mit Anm. 10, S. 323.

[107] Da »Number 32« (s. u.) bereits in Namuths Fotos von Pollocks Arbeit an »One: Number 31« (s. Anm. 105) zu sehen ist, muß die Leinwand für »Number 32« früher als »One« im Atelier ausgelegt worden sein.
Fotos, die Rudolf Burckhardt von Pollock im »Frühsommer 1950« (Burckhardt) im Atelier und mit »Number 32« machte, wurden reproduziert in: Anfam: Expressionism, S. 11, Fig.5; Burckhardt/Pettet: Pictures, S. 158-162; Glozer: Westkunst, S. 119; Frank: Pollock, Vorsatz, S. 112, 114f., Abb.101-105; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 93, Abb.1; Jones: Body, S. 56 (dort Ill. von: Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock. In: Art News. October 1958, S. 24f. mit drei Ill. von Burckhardt); Prange: Pollock, S. 14f.
Pollock, Jackson-Number 32, 1950, Lackfarbe auf Nesseltuch, in: Frank: Pollock, S. 74ff. mit Abb.66, S. 112 mit Abb.101, S. 114f. mit Abb.103, 105; Glozer: Westkunst, S. 119, 403, Kat. Nr.411; Harten: Siqueiros, Bd. 1, S. 241-244, Bd. 2, S. 99f. mit Anm. 142, S. 195; Kambartel: Pollock (mit Bezügen zu Allan Kaprow und Robert Morris); Naifeh/Smith: Pollock, S. 4, 615f., 654, 656f., 666f., 884; O'Connor/Thaw: Pollock, Vol. 2, S. 98ff., Kat.-Nr.274; ebda, Vol. 4, S. 250, 254, 256; Prange: Pollock; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 52, 60f., Fig.32, S. 325; s. Anm. 108f.

[108] Zit. nach Naifeh/Smith: Pollock, S. 656f.

vironment aus Bildern, die Resultate vorangegangener Aktionen sind. Für Burckhardt dagegen reinszeniert Pollock die Aktion als gestellte Fotoserie, um ein Werk-in-Arbeit nicht durch einen weiteren Drip-Prozeß zu verändern, bevor geklärt ist, ob es bereits den Endzustand erreicht hat. Nach Burckhardt entscheidet sich Pollock schließlich dafür, »Number 32« in dem auf seinen Fotos erkennbaren Zustand zu belassen.[109] Pollocks Simulation der Malaktionen ermöglicht es Burckhardt, Aktionsinstrumente und Environment deutlich zeigen, da Pollock sich nicht bewegte und ihm die Kamera nicht folgen mußte. Weil Burckhardts Fotos keine Aktionsphasen in der Entstehung eines Bildes dokumentieren, hält sie Thomas B. Hess, der Herausgeber von »Art News«, zur Illustration von Goodnoughs Artikel – mit Ausnahme einer Atelieraufnahme – für ungeeignet und entscheidet sich für fünf Fotos von Namuth, die Pollock bei der Arbeit an »Autumn Rhythm« zeigen.

Im New Yorker Museum of Modern Art wird am 14. Juni 1951 der Film »Jackson Pollock« zum ersten Mal vorgeführt; Hans Namuth und Paul Falkenberg haben ihn zwischen September und November 1950 gedreht. Die letzte Sequenz zeigt Pollock, wie er im Freien »Nr. 29« auf Glas realisiert. Der Kameramann filmt den Entstehungsprozeß ›von unten‹ durch das Glas: Der Künstler wird von seinen eigenen Aktions- beziehungsweise Farbspuren zunehmend mehr verdeckt.[110] Den

---

[109] Während Rudolph Burckhardt meint, »Number 32« wäre nach seinem Besuch im »Frühsommer 1950« nicht mehr verändert worden (Burckhardt/Pettet: Pictures, S. 159), soll nach Pepe Karmel das Bild den Sommer über in Arbeit gewesen sein: »...the all-black ›Number 32‹...which Pollock had completed over the summer...« (Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 110)
Namuths Kameradefekt: Schimmel: Actions, S. 286; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 90. Da Alexey Brodovitch in dem 1945 publizierten Buch »Ballet« bereits Unschärfen verwendet hat, verweist Pepe Karmel auf den Einfluß von Brodovitchs Designlabor, das Hans Namuth besuchte, auf dessen Entscheidung, Unschärfen als Resultate zu akzeptieren (Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 90).
Namuths Belichtungszeit zweier Rolleiflex-Kameras mit 80 mm-Linsen: 1/25 bis 1/50 einer Sekunde. Blickpunkt: Bodenebene. Manchmal fotografiert Namuth nach eigener Aussage auf einem Stuhl stehend oder die Kamera über den Kopf haltend (Naifeh/Smith: Pollock, S. 619; Namuth/Rose: Pollock 1980, o. P.). Über weitere Standpunkte, die seine Fotos nahelegen: Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 90f. mit Anm. 14.

[110] Namuth, Hans/Falkenberg, Paul-Jackson Pollock, Farbe, Ton, 16 mm, ca. 11 Min. (Begleittext: Jackson Pollock), September - Oktober 1950, in: Jones: Body, S. 53ff., 63, 80; Krauss: Unconscious, S. 254, 294, 298, 301f.; Naifeh/Smith: Pollock, S. 647-653; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 60f., 91, 107-118. Filmkader abgebildet in: Jones: Body, S. 54; Naifeh/Smith: Pollock, S. 648-651; Namuth/Rose: Pollock 1978, o. P.; Namuth/Rose: Pollock 1980, o. P.; Prange: Pollock, S. 44, 75ff.; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 91, 107-118, Fig.30-80. Resultat der Filmaktion:
Pollock, Jackson-No.29, 1950, Öl, Aluminiumfarbe, Emaille, farbige Mosaikteile, Schalen, Kieselsteine, Schnüre und Maschendraht auf Glas, in: Harten: Siqueiros, Bd. 1, S. 23, 245f., Bd. 2, S. 195f.; Namuth/Rose: Pollock 1978, o. P.; Namuth/Rose:

sonst unbeobachtet im Atelier agierenden Künstler beobachtet beim Malprozeß das Kamera-Auge – und damit die Öffentlichkeit. Der Aktionsbereich auf dem Glas wird zur »Arena«.[111]

Harold Rosenberg schreibt 1952 in »Art News« über »The American Action Painters«: »What was to go on the canvas was not a picture but an event.«[112] Während Clement Greenberg, damals der bekannteste amerikanische Kritiker, Pollocks Fähigkeit zur Gestaltung eines die ganze Bildfläche überspannenden optischen Geflechts – »over-all evenness« – hervorhebt[113] und damit das Resultat ausschließlich als Kunstobjekt bewertet, ohne die Lesbarkeit der visuellen Zeichen als Spuren eines Prozesses zu erkennen, betont Rosenberg wie der Film über Pollock den prozessualen Aspekt:

> A painting that is an act is inseparable from the biography of an artist...The new [act-]painting has broken down every distinction between art and life.[114]

Greenberg in seiner Kritik der vierten Einzelausstellung Pollocks bei »Art of This Century« und – ihm folgend – der Künstler in seiner Bewerbung für das »Guggenheim Fellowship« sehen schon 1947 in der gleichmäßigen Rhythmisierung der ganzen Bildfläche eine Überschreitung des Tafelbildes zur Wandmalerei: »[The Guggenheim] Mural« von 1943/44 besteht aus Sequenzen von vertikalen Wellenformationen, die die ganze Bildfläche bedecken und beobachtbar sind, als folgten sie einem »unitary pulse«.[115] Die vertikalen Wellenformationen von »Mural« wie

---

Pollock 1980, o. P.; O'Connor/Thaw: Pollock, Vol. 4, S. 110f., Kat.-Nr.1036, S. 248, 262; Rose: Namuth, S. 117ff.; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 61, 91 mit Anm. 16, S. 111ff., Fig.54-58, S. 128, 130, Fig.102, S. 274, Pl.176.

111 Rosenberg: Action, S. 342.

112 Rosenberg: Action, S. 342.
Zur Abhängigkeit der Ansichten Harold Rosenbergs von Namuths Fotos (s. Anm. 105, 106, 109) sowie von Äußerungen Jackson Pollocks und Robert Goodnoughs (s. Anm. 106): Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 96f. Vgl. Naifeh/Smith: Pollock, S. 703ff.

113 Greenberg, Clement: Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock (1947). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 2, S. 125. Greenberg außerdem über »all-over« in: Greenberg: Essays, Vol. 2, S. 202 (»the even, all-over design«), 222f. (»the ›decentralized‹, ›polyphonic‹ all-over picture«); Greenberg: Essays, Vol. 3, S. 105, 225f. (Tobeys »›all-over‹ design« und Pollocks »›all-over‹ departure«); Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 74, 110 (»his [=Pollock's] ›all-over‹ paintings of 1947-50 (›all-over‹ because their design repeats itself all over the surface)«, 128, 179, 213 (»an ›allover‹ composition«), 246, 270; Greenberg: Art, S. 152, 155ff.

114 Rosenberg: Action, S. 343.

115 Pollock, Jackson-[The Guggenheim] Mural, 1943/44, Öl auf Lw., in: Anfam: Expressionism, S. 100-103, Pl.75, S. 125; Frank: Pollock, S. 47ff., Abb.36; Naifeh/Smith: Pollock, S. 466-469, 472, 496; O'Connor/Thaw, Vol. 2, Nr.102; Prange: Pollock, S. 56-59, Fig.31; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 38-41, Fig.19-22, S. 60, 180f., Fig.70f. «Unitary pulse«: Arnheim: Order, S. 118.

die »Drippings« von »Number 32« rhythmisieren die Bildfläche. Das Lineament der Farbspuren bildet einen Rhythmus, der die Komposition der Bildfläche als gegliederte Einheit konstituiert.

Ab 1948 entstehen »Drippings« auf längsrechteckigen »Fries«-Formaten.[116] Der »unitary pulse« der flächenfüllenden »Freeze«-«Drippings« und rhythmische Gliederungen durch Sequenzierung können über die Bildraumwahrnehmung auch die Selbstverortung des Beobachters im Realraum beeinflußen – und umgekehrt: Aus der Art, wie sich der Beobachter im Realraum bewegt, ergeben sich unterschiedliche Formen der Wahrnehmung des »unitary pulse«, des Bildraumkontinuums diskreter Farbspuren, und der Sequenzierung in Kontinua diskontinuierlicher Einheiten beziehungsweise ›Stop and Go‹-Momenten im ›Puls‹. So schreibt Allan Kaprow 1958 über die Bildbeobachtung vor Pollocks »Drippings«: »Anywhere is everywhere, and we dip in and out when and where we can.«[117] Pollocks Form des ›Stop and Go‹ ist nicht identisch mit dem »Push and Pull«-Prinzip (s. Kap. 2.5.2.1), auf dem Hans Hofmann die Bildkomposition aufbaut. Pollock integriert sequenzierende Diskontinua in den »unitary pulse« beziehungsweise gibt dem Puls einen Rhythmus – und erhält so den Puls aufrecht. »Dip in and out« (Kaprow, s. o.) und ›Stop and Go‹ werden von Pollock unter anderem in seinen Friesen mit rhythmischen »Dripping«-Spuren und in »Number 32« kombiniert.

Der Beobachter kann von der Selbstverortung im Realraum (mit mitlaufender Wahrnehmung des Bildes als Objekt an der Wand) zur Selbstverortung im Bildraum (mit mitlaufender Realraumselbstverortung) und wieder zurück switchen. Besonders bei großen Längsformaten mit »›All-over‹«-«Drippings« wandelt sich der Bildeindruck mit der Aufmerksamkeitslenkung, mit der Augenbewegung und mit der Standortveränderung im Abschreiten, was ein laufendes Switchen der Selbstverortung zwischen Bild- und Realraum erfordert. In Rekursionen zwischen »Beobachtungs-«

Greenberg, Clement: Review of Exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock (1947). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 2, S. 124f.: »Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to the mural, perhaps - or perhaps not, I cannot tell.«

Pollock, Jackson: Bewerbung für »Guggenheim Fellowship« (1947). In: O'Connor/Thaw: Pollock. Vol. 4, S. 238 (vgl. Naifeh/Smith: Pollock, S. 551f.).

[116] Greenberg, Clement: Review of Exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers (1949). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 2, S. 286: »...a frieze or hanging scroll...«

Jackson Pollocks Gemälde mit rhythmischen »Dripping«-Spuren in Friesformaten, ab 1948, z. B.: Pollock, Jackson-Summertime, Number 9A, 1948; Ders.-[Horizontal Composition], um 1949; Ders.-Number 1, 1952. Alle in: O'Connor/Thaw: Pollock, Vol. 2, S. 26f.(Nr.205), 50f.(Nr.227), 182f.(Nr.358).

[117] Kaprow: Legacy, S. 5. Vgl. Dreher: Weibel, S. 50-53.

›Stop and Go‹ und »Push and Pull«: s. Anm. 455.

und Beobachteroperationen sind Switche zwischen Bild- und Realraumwahrnehmung koordinierbar. Pollocks »›All-over‹«-«Drippings« provozieren Weisen der Beobachtung, in denen Bild- und Realraumwahrnehmung als Komplemente erscheinen.

Allan Kaprow schreibt in »The Legacy of Jackson Pollock«, Oktober 1958 in »Art News« publiziert, daß in »All-over«-«Drippings« eine Tendenz zur Raumgestaltung, zum »environment«, antizipiert sei:

> ...Pollock ignored the confines of the rectangular field in favor of a continuum going in all directions simultaneously, beyond the literal dimensions of any work...Pollock's choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments.

Kaprow greift das von Greenberg angesprochene Problem der gleichmäßigen, über die Grenzen des Bildträgers fortsetzbaren Rhythmisierung auf und sieht Parallelen zwischen Herstellungs- und Beobachtungsprozessen:

> In the present case the ›picture‹ has moved so far out that the canvas is no longer a reference point. Hence, although up on the wall, these marks surround us as they did the painter at work, so strict is the correspondence achieved between his impulse and the resultant art.[118]

Pollocks nichtfigurative »Drippings« werden von Greenberg und Kaprow verschieden rezipiert: Greenbergs Auffassung von ›Sehen‹ ist statisch – ist Blick auf ein flaches, begrenztes Objekt bestimmter Größe und mit flächenfüllenden Mustern:

> ...pictorial art in its highest definition is static; it tries to overcome movement in space or time.[119]

Dem steht Kaprows Auffassung vom dynamischen ›Sehen-(Tropfspuren-)Lesen‹ in einer flächen- und raumübergreifenden Bewegung gegenüber.[120] In seiner auf malereiinterne Kriterien reduzierten »modernistischen« Sichtweise beschränkt sich Greenberg auf ein Spektrum zwischen »malerischen« und »linearen« bzw. »nichtmalerischen« Formen der Bildgestaltung[121], während Kaprow einen Weg von der Aktionsmalerei zur neoavantgardistischen Wiederbelebung des Dadaismus öffnet:

---

[118] Kaprow: Legacy, S. 5, 6. Kaprows Bemerkungen über die den Beobachter umgebenden Bildzeichen Pollocks unterstützen auch auch Aufnahmen von Galerieinstallationen, z. B. von der Ausstellung 1950 in der Galerie Betty Parsons, in: Namuth/Rose: Pollock 1980, o. P.; Prange: Pollock, S. 20f., Abb. Umschlagrückseite. Aufmerksamkeit/Augenbewegung: Glasersfeld: Konstruktivismus, S. 174 mit Anm. 12, S. 190.

[119] Greenberg, Clement: The Case for Abstract Art (1959). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 80. Vgl. Kap. 1.1.2 mit Anm. 19.

[120] Es handelt sich um das in Kap. 1.1.2 beschriebene »filmische Sehen« des Beobachters in Aktion.

[121] Clement Greenbergs Bezug auf Heinrich Wölfflins Unterscheidung zwischen

> Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street.[122]

Auf der Basis von Bemerkungen Greenbergs und Kaprows über Aspekte wie die rhythmische Bildgliederung von Längsformaten, die einer Wahrnehmung von Pollocks »Mural« und seinen »All-over«-«Drippings« als geschlossene Fläche widersprechen und den Beobachter zu einem sequentiellen Sehen-Lesen in und aus der Gehbewegung animieren, ist hier eine Weise der Beobachtung vorgestellt worden, die auf ›Switchoperationen‹ – ein laufender Wechsel der Aufmerksamkeit zwischen Real- und Bildraum – und auf laufenden Rekoordinationen von »Beobachtungs-« (Aufmerksamkeit) und Beobachteroperationen (Augen- und Gehbewegung) basiert. Eine dem »unitary pulse« folgende Aufmerksamkeitslenkung provoziert Beobachteroperationen der Augen- und Gehbewegung, die wiederum neue »Beobachtungsoperationen« beziehungsweise Aufmerksamkeitsumlenkungen provozieren. Die Bildbeobachtung ist weder eine statische, ohne Standortwechsel und nicht die Bildgrenzen überschreitende – so konzipiert Clement Greenberg Bild- und »Kunstbeobachtung« – noch eine den Bildraum in den Umraum auflösende, sondern eine permanenter Verschiebung mentaler Bildräume – zum Beispiel entlang von ›Stop and Go‹- Wendemarken – parallel zu Rekursionen zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen. Die Beobachtungssituation, die Pollock mit seinen »All-over«-«Drippings« schafft, läßt sich wie folgt zusammenfassen: Provokation mentaler Rekoordinationen der Relation von Bildfeld und Feldgliederung mittels Provokation von Rekoordinationen der Relationen zwischen Bild- und Realraum sowie zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen. Es entsteht eine Spannung zwischen der Wahrnehmung des Bildes als Objekt an der Wand (»Sachdimension«) und der Sukzession von Wahrnehmungserlebnissen in der »Zeitdimension«, zu der das Wandobjekt herausfordert. Auch Environments, die begehbar und als Ganzes nur in Folge von Rekoordinationen zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen erfaßbar sind, bestehen aus Objektkonstellationen, die Anläße für Sukzessionen von Wahrnehmungserlebnissen liefern. Auf diese Weise läßt sich Kaprows Pollockrezeption (s. Kap. 2.4.1.1) – die mit »The Legacy of Jackson Pollock« beginnt und in den sechziger Jahren erweitert

---

»linear« und »malerisch«: Greenberg: Abstract Expressionism. Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 123; Geldzahler: New York, S. 361 (revidierte Fassung); Greenberg, Clement: Post Painterly Abstraction (1964). Neu in: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 192. Über die modernistische Reduktion der Medien zeitgenössischer Kunst auf Malerei: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 127-134, 233.

[122] Kaprow: Legacy, S. 7.
Kaprows Pollock-Rezeption trennt Paul Schimmel von einer adäquaten Rezeption von Pollocks Bildern, in: Schimmel: Actions, S. 19f.

wird um Ausführungen zur Mediengeschichte von der Aktionsmalerei und Collage über das Environment zum Happening – auf eine für Pollocks »All-over«-»Drippings« adäquate Art der Bildbeobachtung zurückführen. Da Bildbeobachtung bei Pollocks »All-over«-«Drippings«, wenn der »unitary pulse« auf Längsformaten aufgegriffen werden soll, Rezipienten zu Switchsequenzen zwischen Selbstverortung im Bildraum und im Realraum provoziert, ist auch »Kunstbeobachtung« nicht ohne in »Weltbeobachtung« enthaltene Realraumselbstverortung denkbar (s. Kap. 5.4) – und diese Realraumselbstverortung leitet auch Beobachteroperationen des nicht mehr vor dem Bild, sondern im Environment stehenden Rezipienten, der als Wahrnehmender in Aktion Actricen/Akteure und PartizipantInnen im Happening vorwegnimmt (s. Kap. 2.4.1).

Mit Harold Rosenberg, allerdings nicht mit seinen Argumenten, kann Pollock wieder als »Action Painter« bezeichnet werden, dessen rhythmische Bewegungen in Malaktionen in Verbindung mit seiner Formatwahl zur Dynamisierung auch der Bildbeobachtung führen: Aus dem Rhythmus der Malaktionen wird ein Rekoordinationen der Relationen zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen provozierender »unitary pulse«. Gegen die reine, vom Realraum abgehobene Selbstverortung im Bildraum, wie sie Greenberg als Ziel autonomer Bildender Kunst konzipiert, antizipieren Rosenberg und Kaprow in ihren Bemerkungen über Pollocks Bilder die Möglichkeit infiniter Rekoordination von Weisen der »Kunst-« und der »Weltbeobachtung«, welche eine wichtige Grundlage für »Intermedia Art«, nämlich für die Offenheit zur Integration kunstexterner Medien in die ›Medienlandschaft‹ der Kunst, liefert (s. Kap. 1.1.5, 1.1.6, 5). Pollock führt die »Zeitdimension« auf zwei Ebenen ein: Erstens in Bezug auf die Bildproduktion; er weist sie vor Kameras als Mal-Aktion aus. Und zweitens überwinden die Resultate der Aktion Konzeptionen statischer Bildbeobachtung. Die zwei Ebenen von Pollocks ›Öffnung‹ der »Zeitdimension« liefern zwei Stränge, die Happenings miteinander neu verknüpfen, da sie den Eindruck des ›Pulsierens‹, den die Spuren des Rhythmus der Malaktionen und diesen Rhythmus sequenzierende Gliederungen im Beobachter erzeugen, mit anderen Mitteln schaffen.

Pollocks Aktionsmalerei des »Dripping« setzen Robert Rauschenberg und John Cage 1951 in eine Malerei mit aus neuartigen Techniken gewonnenen Aktionsspuren um: Sie legen 20 Papierblätter in einer langen Reihe aus und kleben sie aneinander. Cage fährt mit einem Ford Model A über eine von Rauschenberg mit Tusche bestrichene Fläche und danach mit den eingefärbten Rädern über die Papiere. Beobachter können die Aktionsspuren des zusammengerollten »Automobile Tire Print« nicht sehen, ohne die zusammengeklebten Papiere aufzurollen. Mit der Rollbewegung der Fahraktion korrespondiert die Beobachteroperation des Aufrollens des Trägers der Aktionsspur.[123]

---

[123] »Sach-« und »Zeitdimension«: s. Anm. 655.

In Europa sind die informelle Malerei der Ecole de Paris und der abstrakte Expressionismus aus Amerika zeitgleich ausgestellt worden. Die Pläne Georges Mathieus, im November 1948 in der Pariser Galerie du Montparnasse Bilder von Camille Bryen, Hans Hartung, Wols u. a. mit Werken von Vertretern des amerikanischen abstrakten Expressionismus wie Arshile Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko und Mark Tobey zu konfrontieren, sind »nur zum Teil« realisiert worden. 1951 konnten Kunstinteressierte in Paris Werke der amerikanischen und europäischen zeitgenössischen Malerei in der Gruppenausstellung «Vehémences Confrontées» vergleichen.[124] Die erste europäische Einzelausstellung Pollocks wurde 1950 von Peggy Guggenheim organisiert und im Museo Correr in Venedig sowie eine weitere 1952 im Pariser Studio Facchetti präsentiert.[125] Schließlich wurden die vom International Council im New Yorker Museum of Modern Art organisierten Wanderausstellungen »The New American Painting« und eine Retrospektive Jackson Pollocks im April 1958 gleichzeitig in der Kunsthalle Basel eröffnet.[126]

Georges Mathieus Malaktionen vor Publikum 1956 in Paris, 1958 in Stockholm und 1959 in Wien wurden in Europa als aktionsbezogene »Erweiterung« von Atelieraktionen Pollocks wahrgenommen. Mathieu schrieb 1960:

> Expression d'un élan total, l'oeuvre ne vaut plus que comme témoignage et non pour sa qualité intrinsèque: La peinture devient d'abord un ›acte‹.[127]

Mathieu erzeugte in privaten und öffentlichen Malaktionen kalligraphisch orientierte Linienkonfigurationen aus der Tube oder mit Farbpistole. Die erste private Malaktion, die Mathieu mittels Fotografien öffentlich präsentierte, fand am 19.1.1952 in seinem Pariser Atelier statt. Resultat der Aktion war das Bild «Hom-

---

Rauschenberg, Robert-Automobile Tire Print, 1951, Tusche auf Papier auf Lw., in: Hopps: Rauschenberg 1976, S. 65, Nr. 4; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 75; Revill: Stille, S. 186; Schimmel: Actions, S. 43f., 341.

[124] Georges Mathieu über sein Konzept für die Gruppenausstellung in der Galerie du Montparnasse, Paris, November 1948, in: Mathieu: Tachisme, S. 58ff. (Zitat). «Vehémences Confrontées», Galerie Ina Dausset, Paris, 8.-31.3.1951, vorgestellt von Michel Tapié, mit: Camille Bryen, Giuseppe Capogrossi, Hans Hartung, Willem de Kooning, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Russel, Wols.

[125] Einzelausstellungen Pollocks in Europa, 1950-52: Museo Correr, Sala Napoleonica, Venedig, 21.7.-21.8.1950; Galleria d'Arte del Naviglio, Mailand, 21.10.-30.11.1950; Studio Paul Facchetti, Paris, 7.-31.3.1952 (organisiert von Alfonso Ossorio und Michel Tapié), alle in: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 47; Naifeh/Smith: Pollock, S. 681f. Eine weitere Einzelausstellung wurde 1953 im Kunsthaus Zürich gezeigt.

[126] Über Gruppenausstellungen der fünfziger Jahre mit Werken Pollocks in Europa: Harten: Siqueiros, Bd. 2, S. 93f.; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 212-216.

[127] Mathieu, Georges: De la dissolution des formes (1960). Neu in: Mathieu: Révolte, S. 250.

mage au maréchal de Turenne». Mathieus bildhafte Schriftformen bezeichnete Michel Tapié 1952 im Katalog zu Mathieus Einzelausstellung im Studio Paul Facchetti – dort wurde auch «Hommage au maréchal de Turenne» präsentiert – als «le message signifiant». Mathieus skripturale Formationen von Farbmaterie waren allerdings ein der Entwicklung von der Aktionsmalerei zur Aktionskunst gegenläufiges Element: Die Bildchiffrenkonfigurationen variierten mit der Figur-Grund-Problematik ein klassisches Kompositionsproblem der Malerei, ohne zu einer Rekonzeptualisierung der Relationen zwischen Real- und Bildraum zu gelangen, durch die Pollocks »All-over« »Drippings« im Friesformat den Beobachter zum Akteur werden ließen.

In Japan spielten Pollocks »Drippings« für die Mitglieder der Künstlergruppe Gutai und ihre Entwicklung eigener Formen der Aktionsmalerei eine mindestens ebenso entscheidende Rolle wie Mathieus öffentliche Malaktionen, woran auch seine dort leicht rezipierbare Kalligraphie und seine 1957 in Osaka realisierte öffentliche Malaktion nichts änderten (s. Kap. 2.3.2).

Als Markus Prachensky 1959 in Wien vor Mathieus daran anschließender Malaktion rote Farbe über drei Leinwände laufen ließ, wurde der Gegensatz zwischen Mathieus Manier der Bildchiffrenkonfiguration und Prachenskys auf ihren Herstellungsprozeß verweisender Malerei als Konflikt zwischen künstlerischen Alternativen erkennbar.[128] Hermann Nitsch schloß an Prachensky an

[128] Mathieu, Georges-Hommage au maréchal de Turenne, Atelier, Paris, 19.1.1952, private Malaktion (weniger als 45 Min.), Fotos und Bild, in: Schimmel: Actions, S. 287; Viatte: Paris, S. 220.

Öffentliche Malaktionen von Georges Mathieu:

- Hommage aux poètes du monde entier, Nuit de la Poésie, IIIeme Festival de Paris, Théatre Sarah Bernhardt, Paris, 23.5.1956, in: Glozer: Westkunst, S. 204; Loisy: Limites, S. 349; Mathey: Mathieu, o. P., Abb.37; Stich: Klein, S. 190; s. Anm. 138.

- o. T., Daïmaru Supermarkt, Osaka, September 1957, in: Jones: Body, S. 90f.; Kirby: Happenings, S. 28; Loisy: Limites, S. 27, 349; Munroe: Art, S. 95, Nr. 6.19; Schilling: Aktionskunst, S. 34; Schimmel: Actions, S. 132, 288f., 337; Wheeler: Art, S. 73; s. Anm. 138 (Nach Mathey: Mathieu, o. P. hat Mathieu «six toiles sur la terrasse du grand magasin Daïmaru'» gemalt. Nach Grainville: Mathieu, S. 89 trägt eines der sechs in Osaka auf dem Dach des Supermarkts Daïmaru entstandenen Gemälde den Titel «Hommage au Général Hideyoshi» (Öl auf Lw., 300 x 600cm). Die sechs Gemälde wurden im Kaufhaus Daïmaru vom 12.-15.9.1957 ausgestellt. Außerdem entstanden in Tokio 1957 im Verlauf von drei Tagen 21 Gemälde (Grainville: Mathieu, S. 89; Schimmel: Actions, S. 288), darunter in 110 Min. «Bataille de Hakata» (Öl auf Lw., 200 x 800 cm, in: Mathey: Mathieu, o. P., Abb.48; Schimmel: Actions, S. 289). Vgl. Anm. 138).

- Bataille de Brunkeberg, Hallwylska Museet, Stockholm, 23.7.1958, in: Glozer: Westkunst, S. 205, 411.

- Die Huldigung an den Contenable von Bourbon/Hommage au Connétable de Bourbon, Urheber der Plünderung von Rom, Theater am Fleischmarkt, Wien, 2.4.1959. Vor Mathieus Aufführung, ebda: Prachensky, Markus-Peinture liquide, rote fließende Farbe auf Lw. (3, 65 x 11m). Beide in: Fleck: Avantgarde, S. 187-193, 569f.; Kruntorad: Realismus, S. 55, 107; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 115; Loisy:

und produzierte 1960-63 in »Malaktionen« »Schüttbilder«, indem er rote Farbe auf an Wänden hängenden Bildträgern von oben nach unten rinnen ließ. In der »7. Malaktion« (1962) setzte Nitsch ein Schüttbild als Requisit in einem für eine Aktion vorbereiteten Raum ein (s. Kap. 2.5.1.1.2, 2.5.1.1.3).

Lucio Fontana versteht es, durch Schnitte/Stiche im beziehungsweise in den (häufig einfarbig bemalten) Bildträger das zugleich selbstverweisende und bildüberschreitende Moment zu thematisieren, das Greenberg und Kaprow bei Pollocks »Drippings« hervorhoben. Fontana beginnt 1949 in Mailand mit einer neuen Serie der »Concetti Spaciali«.[129] Die nach den Perforationen aufgerissenen Löcher/erhaben stehenden Ränder öffnen den Bildträger zugleich zum Raum vor dem Bild und in den Raum dahinter – wenn Fontana nicht eine zweite schwarze Schicht hinter der Perforierung oder dem Schnitt installiert: Der Durchblick fällt dann auf einen virtuellen Bildraum, da die dunkle Fläche hinter den Schnitten den Eindruck von unendlicher, die Wand negierender Bildtiefe hinterlassen. Fontanas Verletzung/Durchstoßung des Bildträgers kehrt bei dem Japaner Shozo Shimamoto, einem späteren Gutai(s. Kap. 2.3.2)-Mitglied, in Werken wieder, die zwischen 1950 und 1952 entstehen[130], und ist in Otto Mühls Oeuvre Anfang der sechziger Jahre Teil eines beschleunigt Kunstentwicklungen der fünfziger Jahre wiederholenden Durchlaufs durch künstlerische Verfahren, die von der Fläche über Bildzertrümmerung und Gerümpelplastiken hin zur Aktion im Raum führen (Kap. 2.5.1.1.1, 2.5.1.1.2). Während bei Fontana und Shimamoto durch die Perforationen Rißränder entstehen, und so Spuren der Zerstörung sich in gestischen Bildzeichen manifestieren, setzt Mühl den Schnitt durch den Bildträger für Materialprozesse ein. Mühl äußert 1962 über seine eigenen Malexperimente: »Das Material beherrschte bereits das Bild.«[131] Die Konsequenz aus der Behandlung der Farbe als Malmaterie mit eigengesetzlichem Verlauf und Plastizität liegt – wie bei

Limites, S. 352; Schilling: Aktionskunst, S. 114f.; Schimmel: Actions, S. 30, 289.

129 Fontana, Lucio-Concetti Spaciali, ab 1949: Ballo: Fontana, S. 124, 132f., 156-161, 178, 261; Damsch-Wiehager: Zero, S. 8, 16, 30, 34, 40, 54f., 106-115, 117, 119ff., 153, 170; Schimmel: Actions, S. 22f., 198, 201, 332.

130 Shozo Shimamotos Gemälde der Jahre 1950-52, in: Bertozzi: Gutai, S. 254-257; Munroe: Art, S. 87, 89, 101; Schimmel: Actions, S. 24, 133. Jiro Yoshihara vergleicht 1957 im »Protokoll zur dritten Gutai-Ausstellung« in GUTAI Nr.7 Shimamotos Perforationen mit Fontana: »Fontanas Werke wirken, mindestens im ersten Moment, elegant versnobt. Wie schmutzig sieht im Gegensatz dazu das Werk [»Blech mit Löchern«] von Shimamoto aus.« (Bertozzi: Gutai, S. 424).

131 Otto Mühl: Brief an Erika Stocker, 14.1.1962. Zit. in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 196.
Über Mühls Oeuvre 1961-63: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 186f.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 163, 169-176, 226, 231-239; Schimmel: Actions, S. 183.

Fontana – auch für Mühl in der Behandlung des Trägers als formbares Medium. Den Weg von Mal- zu Materialprozessen geht Mühl 1961 über Objektmontagen: Stoffetzen sind in einem Werk ohne Titel mit Schnüren auf Holzleisten gespannt, die wiederum auf einen flachen Träger aufgebracht sind. Ihren Träger überragt an der rechten unteren Kante eine Holzleiste mit Stoffetzen und Schnüren. An einer Stelle ist auch der Träger perforiert und gibt die Sicht auf die Wand frei. 1963 reißt Mühl den mit Materialien und Farbe belegten Bildträger aus Jute auf: Drei Löcher geben den Blick auf die Wand frei. 1964 transformiert der Wiener Künstler in »Stilleben«-»Materialaktionen Nr.8« bis »Nr.11« das in Löchern aufgerissene Intermedium zwischen Bild- und Materialträger zum Materialträger: Durch die Löcher im Träger ragen von unten Körperteile von Aktricen und Akteuren, bereit zur Beschüttung von oben (s. Kap. 2.5.1.1.15).

Yves Klein thematisiert in seinen »Anthropometrien« (1958-62) – Abdrucke von häufig monochrom blau gefärbten Frauenkörpern – die Differenz zwischen dem Herstellungsakt eines Artefakts und auf den ›Akt‹ (als Akt und Aktion) verweisenden Bildzeichen, indem er Färb- und Abdruckaktionen öffentlich realisiert und Beobachter Körperbemalung (=Spurenproduktion) und Spuren vergleichen können. Mühl schließt in den »Stilleben«-»Materialaktionen« an Kleins Anthropometrie-Performance 1960 in Paris[132] an, was die Kombination von PerformerInnen

---

Mühl, Otto-o. T., 1961, Holz, Stoff, Dispersion und Schnur auf Karton, in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 236.
Mühl, Otto-o. T., 1963, Gips, Strümpfe und Dispersion auf Jute, in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 176; Schimmel: Actions, S. 183.
Zu Mühls »Materialaktionen Nr.1-33« (1963-1966): Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 241-252; s. Kap. 2.5.1.1.16 mit Anm. 373, Kap. 2.5.1.1.17 mit Anm. 376, Kap. 2.5.1.1.8 mit Anm. 384. Auf dem Weg zur Rematerialisierung von Bildprozessen über Malprozesse zu Materialprozessen können Mühl Werke, die die Österreicher Markus Prachensky, Arnulf Rainer und Oswald Oberhuber bereits in den fünfziger Jahren geschaffen haben, kaum unbeeinflußt gelassen haben. Auf Alberto Burri, Lucio Fontana und Manuel Millares bezieht sich Mühl explizit (Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 186f.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 195f.; Loisy: Limites, S. 217). Auch die enge Zusammenarbeit mit Adolf Frohner muß für Mühl anregend gewesen sein (Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 199, 212f., 216; s. Kap. 2.5.1.1 mit Anm. 302).

[132] Klein, Yves-Anthropométries, 1958-62, Pigment in Kunstharz, meist auf Trägern aus ungespanntem Stoff oder aus Papier (auf Lw.), in: Stich: Klein, S. 171-191; Wember: Klein, S. 18, 20, 27f., 101-118.
Ders.-Anthropométries [ANT 106] et Symphonie monotone, 1. öffentliche Anthropometrie-Performance, Galerie internationale d'art contemporaine, rue Saint-Honoré, Paris, 9.3.1960 (Fotos: Harry Shunk, Charles Wilp. Film: 16 mm, s/w, stumm, 2 Min.), in: Almhofer: Performance, S. 40f.; Cameron: Schneeman, S. 11; Contensou: Réalistes, S. 68f., 235, 263; Crow: Rise, S. 10f., 33f.; Duve: Cousus, S. 60ff.; Glozer: Westkunst, S. 243ff., 437f., Nr.568f., S. 570; Goldberg: Performance 1988, S. 145ff.; Hapgood: Neo-Dada, S. 73, 76; Henri: Environments, S. 144f., Abb.117; Inga-Pin:

mit/als Aktionsmaterial und Träger betrifft, verändert aber die Konstellation zwischen Spurenproduktion und Spuren. Mühl ersetzt Kleins Farbe durch Materialien aller Art, setzt sich – anders als der Farbe bei der Produktion von Anthropometrien nicht berührende Klein, aber wie Pollock, Mathieu und Gutai-Mitglieder – als Materialakteur ein und weist das Resultat – Material auf Trägern und Beschütteten – als (ephemeres) Ergebnis eines Aktionsprozesses aus, welchem dieselbe Bedeutung wie dem Aktionsresultat zukommt.

Techniken des (Farb-)Abdruckes von Körpern auf einem Bildträger und/Verletzung/Durchstoßung des Bildträgers sind zwei Verfahren der Problematisierung der Grundlagen des Mediums/der Kunstgattung Malerei in einer Weise, die infrage stellen, ob das Endziel künstlerischer Strategien Gemälde sein müssen. Überschreitungen von Malerei zum Happening müssen sich – wie Mühls »Stilleben«-»Materialaktionen« demonstrieren – aus einem Schwebe- beziehungsweise Spannungszustand zwischen Rekurs auf und Bruch mit malerischen Traditionen lösen. Zwischen Intermedia aus malerischen und plastischen Formen und der Überschreitung kunstintern etablierter Medien zur Kombination kunstintern (noch) nicht etablierter Medien in Intermedia Art arbeiten seit den fünfziger Jahren Mitglieder von Gutai (s. Kap. 2.3.2) und seit Ende der fünfziger Jahre Künstler wie Jim Dine (s. Kap. 2.4.1.3), Allan Kaprow (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.2), Red Grooms (s. Kap. 2.4.1.3), Claes Oldenburg (s. Kap. 2.4.1.3) und Wolf Vostell (s. Kap. 2.4.1.2, 5.3). Während Dine, Grooms, Kaprow, Oldenburg und Vostell Übergangsformen zwischen Malerei, Relief und Skulptur zum Beispiel in Form von Objektmontagen und Assemblagen ausdifferenzieren und in diesen bereits Intermedia-Aspekte anlegen, die zu Environments und Happenings führen, bleibt bei Fontana und Klein die Malerei, hauptsächlich der zweidimensionale Bildträger, Bezugs- und Angriffspunkt zugleich. Wiener Aktionisten (s. Kap. 2.5) mit Otto Mühl und Hermann Nitsch wiederholen den amerikanischen Aufbruch zur Aktionskunst im Rückgriff auf in Europa bekannte Formen der Aktionsmalerei inklusive der ›Behandlung‹ des Bildträgers.

Performances, o. P., Abb.12; Jones: Body, S. 86-92; Jones: Clothes, S. 25f., Fig.8; Jones: Phallus, S. 560-564, Fig.21; Kultermann: Leben, S. 46, Abb.19, 21; Loisy: Limites, S. 32, 328, 353; Restany: Klein, S. 109-122; Sandford: Happenings, S. 314f.; Schilling: Aktionskunst, S. 43f.; Schimmel: Actions, S. 32f., 35f., 200, 335; Schröder: Identität, S. 73-78, Abb.13; Shunk-Kender: Klein, S. 36-43; Stich: Klein, S. 171-191; Wember: Klein, S. 18, 20, 25f., 67; Westgeest: Zen, S. 126 mit Anm. 118ff.; s. Kap. 2.6 mit Anm. 527.

Vor dem Publikum einer Dinnerparty bei Robert Godet hat Yves Klein am 5.6.1958 eine unbekleidete Aktrice mit blauer Acrylfarbe bemalt, die sie - am Boden liegend - mit Körper- und Handbewegungen auf Papier verteilte. Auf diese Weise entstand «Monochrome (IKB Godet)», in: Contensou: Réalistes, S. 60, 263; Schimmel: Actions, S. 32f., 335; Stich: Klein, S. 171ff. Von dieser Vorführung einer eigenwilligen Art des Farbauftrags zur Herstellung eines Monochroms unterscheidet sich die Anthropometrie-Performance durch die Erkennbarkeit des Farbabdrucks als Körperspur.

2.3.2 Gutai: zwischen Aktionsmalerei und Bühnenkunst

Allan Kaprow gestand in »Assemblage, Environments and Happenings« der japanischen Künstlergruppe Gutai (Gutai Bijutsu Kyokai/Vereinigung für Konkrete Kunst, 1954-1972) aus Osaka »the priority...in the making of a Happening type performance« vor den amerikanischen Happenings zu. Kaprow will erst 1959 von Alfred Leslie Informationen über Gutai erhalten haben.[133] Im Oktober 1958 präsentierte die New Yorker Martha Jackson Gallery die von dem französischen Kritiker Michel Tapié organisierte »Sixth Gutai Art Exhibition«.[134] Während der Vernissage war ein Film über »Gutai – Kunst auf der Bühne« zu sehen. Diese Performances wurden von Gutai-Mitgliedern zum ersten Mal öffentlich am 29.5.1957 in der Sankei Halle in Osaka ausgeführt. Über die Wiederholung des »Gutai – Kunst auf der Bühne«-Programms am 27.7.1957 in Tokio berichtete die »New York Times« am 8.12.1957 im Kunstteil der Sonntagsausgabe.[135] Außerdem wurden in der Martha Jackson Gallery Exemplare der bis dahin erschienenen sechs Nummern der Zeitschrift »GUTAI« präsentiert.[136]

---

[133] Kaprow: Assemblage, S. 212 (vgl. Schröder: Identität, S. 21 mit Anm. 7; s. Anm. 136).

[134] Sixth Gutai Art Exhibition, Martha Jackson Gallery, New York /Bennington College Art Gallery/University of Minnesota Art Gallery, Minneapolis/Minnesota, Oktober 1958 bis November 1959, in: Altshuler: Avant-Garde, S. 191; Bertozzi: Gutai, S. 63 mit Anm. 8; Hapgood: Neo-Dada, S. 62 mit Anm. 78; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 111 mit Anm. 57; Kirby: Happenings, S. 28f.; Munroe: Art, S. 92; Roberts: Painting, S. 114, 155 mit Anm. 5; Schimmel: Actions, S. 133; Tomkins: Wall, S. 153. Loisy: Limites, S. 43: «En 1958, [Jiro] Yoshihara est fêté par John Cage et Edgar Varèse à New York.»

In Europa wurde Gutai zum ersten Mal 1959 im April-Heft der Zeitschrift »Notizie«, dann in Turin im Mai 1959 zusammen mit anderen zeitgenössischen Tendenzen in Gruppenausstellungen der Galleria Figurative und im Pallazzo Graneri (»Arte Nuova: Circolo degli artisti«) präsentiert. Im Juni 1959 wurde die »Siebte Gutai-Kunstausstellung« in der römischen Galleria dell'Associazione Arti Figurative vorgestellt (Altshuler: Avant-Garde, S. 191; Bertozzi: Gutai, S. 57-63; Roberts: Painting, S. 114, 155 mit Anm. 6).

Arman berichtet, daß Yves Klein 1953 Gutai-Kataloge aus Japan mitbrachte (1953 paßt nicht zu Gutai (ab 1954)). Arman soll von Klein einen Gutai-Katalog erhalten und an Ben Vautier weiter gereicht haben (Hapgood: Neo-Dada, S. 109, vgl. S. 62 mit Anm. 78).

[135] Falk: Tokyo (Dick Taylor wies Claes Oldenburg (s. Kap. 2.4.1.3) auf diesen Artikel hin (Hapgood: Neo-Dada, S. 126)).

Erster englischsprachiger Artikel über Gutai: Edmonds: Art. Neu in: Bertozzi: Gutai, S. 443f.

»Gutai - Kunst auf der Bühne«, Tokio, 17.7.1957, Abb. in: Bertozzi: Gutai, S. 39f., 146f.; Munroe: Art, S. 122f., Pl. 29f.; Schimmel: Actions, S. 130; s. Anm. 145, 148f.

[136] Über die Verfügbarkeit von Exemplaren der Zeitschrift »GUTAI« in New York: Al Hansen schreibt 1965: »[The composer Earle] Brown had magazines and booklets that showed the work of the Gutai Group in Japan;...« (Hansen: Primer, S. 68) Nach

Beeinflußt durch Jackson Pollocks »Action Paintings« in »Dripping« -Technik (s. Kap. 2.3.1), die 1951 in Tokio auf der »3. Unabhängigen Ausstellung Yomiuri« zu sehen waren[137], sowie von Malaktionen Georges Mathieus (s. Kap. 2.3.1) – von dem die Gutai-Mitglieder 1955 eine Performance im Fernsehen gesehen haben sollen[138] – erstellten die Gutai-Mitglieder Aktionsmalerei:

Ichiro Hariu soll in Kaprows Bücherschrank die Zeitschrift »Gutai« vorhanden gewesen sein. Allerdings gibt Hariu kein Datum an, seit wann Kaprow Exemplare der Zeitschrift »Gutai« besaß (Kaido: Reconstructions, S. 25).

[137] Ausgestellt auf der »3. Unabhängigen Ausstellung Yomiuri« 1951 in Tokio waren: Pollock, Jackson-No.2, 1949; Ders.-No.7, 1950 (O'Connor/Thaw: Pollock, Vol. 2, S. 44f., 96). Akira Tatehata verweist in »Die 50er Jahre der Gutai-Kunst-Gesellschaft« (1985) auf Yoshiharas »Beachtung der Werke von Pollock...im Jahre 1951...während die meisten [japanischen] Kunstkritiker nur für die französische Kunst Interesse zeigten.« (auf deutsch und engl. in: Bertozzi: Gutai, S. 460). Jiro Yoshihara hebt Pollock in dem Artikel »Chusho kaiga nobi« (Die Schönheit abstrakter Gemälde) hervor, der am 17.4.1951 in der »Asahi-Zeitung« erschien. Vgl. Abadie/Bozo: Pollock, S. 85f.; Loisy: Limites, S. 346; Roberts: Painting, S. 155 mit Anm. 9; Schimmel: Actions, S. 139) Alexandra Munroe informiert in »To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group« über die japanische Rezeption von Hans Namuths Aufnahmen der Malaktionen Jackson Pollocks. Munroe notiert den Einfluß der Fotodokumente Namuths von Pollocks Malaktionen auf Gutai, ohne genauere Angaben zu liefern, ab wann, wie und durch wen Gutai-Mitglieder diese Fotos sehen konnten (Munroe: Art, S. 99 mit Anm. 18, dort mit verwirrenden Angaben: »Hans Namuth's famous ›Life‹ magazine photographs of Pollock making his drip paintings« gibt es nicht. Über in »Life« am 8.8.1949 publizierte Fotos von Pollock und Pollocks Bildern: Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 58-61, Fig.28-31) Frühe Publikationen von Namuths Fotos: s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 106). Nach Roberts: Painting, S. 115 reproduzierte die »Japanese art press« Namuths Fotos.

In der fünften Ausgabe der Zeitschrift »GUTAI« vom Oktober 1956 publizierten die Künstler der Gruppe eine Anzeige zum Tode Pollocks. Sie zitierten aus einem Brief von B. H. Friedman, in dem er berichtete, daß sich in Pollocks Nachlaß die Nummern zwei und drei der Zeitschrift »GUTAI« befanden (Bertozzi: Gutai, S. 50f.; O'-Connor/Thaw: Pollock, Vol. 4, S. 197. Vgl. Abadie/Bozo: Pollock, S. 83; Schimmel: Actions, S. 123).

[138] Wheeler: Art, S. 178: »...in Japan, where, as early as 1955, the Gutai group saw, via television, the French Informalist Georges Mathieu in the throes of executing one of his immense thrust-and-parry canvases before a live audience.« Nach Anm. 128 fand die erste öffentliche Malaktion Mathieus 1956 in Paris statt, aber: Robert Descharnes‹ Film über die Entstehung von «Bataille de Bouvines» (für den Pariser «Salon de mai», Abb. des Gemäldes in: Mathey: Mathieu, o. P., Abb.32-35) entstand am 25.4.1954 in Mathieus Atelier (Claus: Malerei, S. 148; Kirby: Happenings, S. 28; Mathey: Mathieu, o. P.; Schimmel: Actions, S. 31, 287, 337).

1956 drehte Robert Descharnes mit Mathieu einen Kurzfilm über »die Beziehungen zwischen Kunst und Spiel« (Claus: Malerei, S. 148. Vgl. Mathey: Mathieu: «1956...Il réalise un second film à propos du ›Couronnement de Charlemagne‹ sur les rapports de l'art et du jeu.»).

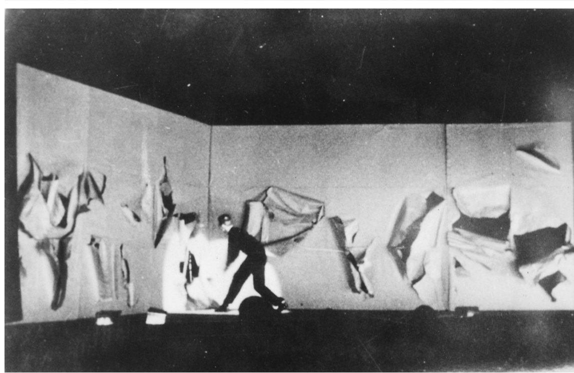
- Kazuo Shiraga in Malaktionen mit den Füßen 1953-56 und, an einem von der Decke hängenden Seil schwebend, 1959,
- Saburo Murakami, der schon 1954 Ball werfend Tusche verteilte und auf Holzrahmen aufgezogenes Papier perforierte,
- Yasuo Sumi, der Farbe 1955 mittels Ventilator/Vibrator verteilte,
- Shozo Shimamoto, der 1956 mittels Werfen von mit Farbe gefüllten Flaschen gegen einen Stein, der in der Mitte auf großen Papierbahnen stand, beziehungsweise durch eine Farbkanone Farbe verteilte,
- Toshio Yoshida durch »Dripping« mit der Gießkanne (spätestens ab 1956),
- Akiro Kanayama 1957 in »remote control paintings« , die aus mechanischen Aktionen mit aufziehbaren Spielzeugautos hervorgingen, welche auf Hindernisse reagierten und »überraschende Richtungsänderungen« ausführten, oder mit selbst

---

Der von André Malraux als »okzidenteller Kalligraphist« (Wheeler: Art, S. 73) bezeichnete Mathieu hatte mit einer Malaktion 1957 in Japan Erfolg - Wheeler: Art, S. 73: »...the Japanese applauded his every thrust and applauded before the canvas. The collector who bought the finished work commented: ›In many respects [Mathieu's] work resembles that of old Japanese art, where emphasis was placed on spirit rather than detail.‹« (Wheeler gibt »a large Tokyo department store« als Aufführungsort an. Hat Mathieu wie in Osaka (s. Anm. 128) so auch in Tokio eine Malaktion in einem Supermarkt vor ZuschauerInnen realisiert (vgl. Schimmel: Actions, S. 288f.)?) Mathieu verweist auf kalligraphische Traditionen der schnellen und öffentlichen Zeichensetzung (Glozer: Westkunst, S. 204). Seine Malaktionen und Bilder sind für Japaner offensichtlich an kalligraphische Traditionen anschließbar, auch wenn sie nicht das Vokabular der Ideogramme des Bokujin-kai aufgreifen (Roberts: Painting, S. 116, 155 mit Anm. 8; Westgeest: Zen, S. 106f. Vgl. Glozer: Westkunst, S. 41: »aktionistische Kalligraphie...«).
Gutai-Mitglieder suchten nach kalligraphischen Traditionen, die mit Pollocks »Drippings« vereinbar sind. James Roberts verweist auf Anlehnungen der Gutai-Mitglieder an »extreme practices of the more esoteric Japanese and Chinese calligraphers, who have been known to apply ink by spitting or by using someone's hair as a brush.« Roberts hebt den Einfluß des japanischen Kalligraphen Nantembo (1839-1926) auf Shozo Shimamoto hervor. Shimamoto schrieb einen Artikel über Nantembo, der in der Zeitschrift »Bokubi« im Juli 1952 publiziert wurde. In derselben Ausgabe von »Bokubi« wurde auch ein Gespräch zwischen Shiryu Morita und Jiro Yoshihara über Nantembo publiziert. Diese Sonderausgabe mit dem Thema »Kalligraphie von Nantembo« redigierte Morita. Nantembo verteilte bei der Herstellung von Ideogrammen Tuschespritzer durch Folgen von Pinselbewegungen über das Papier: Ursachen der Tuschespritzer sind die Aktionsbewegung und die Schwerkraft der Farbe. Nantembo schrieb in seiner Autobiographie, daß der Maler mit seinem ganzen Körper ein Malutensil sei. Nantembos Realisationen der Zen-Kalligraphie Shodo sind in der japanischen Kunst der fünfziger Jahre im Gutai-Kontext zugleich Anreger für großflächige Chiffren auf monochromem Grund wie für Aktionsmalerei (Monroe: Art, S. 126, 129; Roberts: Painting, S. 115f.; Schimmel: Actions, S. 126, 129, 147; Westgeest: Zen, S. 15ff., 18, 21, 198f., Ill.5f., 9, 106f.).



3 Shiraga – Fußmalerei, 1956



4 Murakami – Kämpfen mit Paravents, 1950

konstruierten Wagen erstellt wurden, an denen »ein Fläschchen [schnell trocknender] Geheimtinte« festgebunden war,

– Sadama Montanaga 1958-66 mit auf geneigte Leinwände geschütteter Acrylfarbe.[139]

[139] Aktionsmalerei von Gutai-Mitgliedern: Abadie/Bozo: Pollock, S. 88ff.; Bertozzi: Gutai, S. 44, 46-49 (Zitate), 51f., 104, 118, 212-217, 230-241, 244f., 258-261, 290-293, 367f., 421, 423; Glozer: Westkunst, S. 229; Jones: Body, S. 92f.; Kaido: Reconstructions, S. 56; Koplos: How, S. 81f.; Loisy: Limites, S. 41f.; Munroe: Art, S. 92ff., Ill.6.15, S. 109ff., Pl.12-14, S. 112, Pl.15, S. 114ff., Pl.17ff., S. 120, Pl.25f.; Oliva: Fluxus, S. 448f.; Roberts: Painting, S. 113ff.; Schimmel: Actions, S. 24-27, 123, 129, 31f., 147; Westgeest: Zen, S. 179ff., 181, 184, 190, Ill.91, S. 99, 102f.
Zur Frage, wann Toshio Yoshida mit Gießkannen-»Dripping« begann, war nur die Information zu finden, daß er auf der »Zweiten Gutai Ausstellung« (Ohara Kaikan

Shimamoto schrieb in »Theorie der Verdammung des Pinsels«, einem 1957 in der sechsten Ausgabe von »GUTAI« publizierten Artikel:

> Als Alternative zum Pinsel sollte man, so denke ich, alle möglichen Geräte und Gegenstände einsetzen. Abgesehen von den eigenen Händen und dem Malspachtel, kann ich mir auch die von der Gutai-Gruppe verwendeten Gegenstände vorstellen. Da ist alles Erdenkliche möglich, wie zum Beispiel eine Gießkanne, ein Betonmischer, ein Soroban-Rechenschieber, Schirme, Walzen, Spielzeuge, Füße, eine Kanone und so weiter und so fort.[140]

Shimamotos Zusammenschau der Malmedien von »Gutai« und ihre Extension über das in »Gutai« Praktizierte hinaus eröffnet einen nahtlosen Übergang von »Action Painting« zu Aktionsformen mit Objekten.[141] Als Konsequenz aus der Aktionsmalerei und der Findung neuer Präsentationsformen für Freilichtausstellungen realisierten die Gutai-Mitglieder 1957 Formen des Aktionstheaters in gemeinsamen Veranstaltungen auf Bühnen. Auf Vernissagen von Ausstellungen wurden bereits seit 1955 Aktionsformen erprobt. Nach der ersten Freilichtausstellung im Juli 1955 in Askiya folgte die erste Gutai-Ausstellung in der Tokioter Ohara Kaikan Halle. Zur Eröffnung am 19. Oktober 1955 sprang Jiro Yoshihara durch Saburo Murakamis vergoldetes Packpapier, das den Eingang versperrte.[142]

Diese Gutai-Aktion provoziert zu einem Hinweis auf ein Fluxus-Event (s. Kap. 2.4.2): Auf dem »Fluxus Festival« am 23. Juni 1963 im Amsterdamer Hypokriterion Theater zerrissen Künstler eine unbemalte Papierwand, die den Aufführungsraum gegen das Publikum abschloß, von der Bühnenseite aus, ehe sie mit der Aufführung von weiteren Events begannen. Auch wenn die Ähnlichkeit dieses von Benjamin Patterson konzipierten »Paper Piece« mit Murakamis und Yoshiharas Aktion Zufall sein kann, da die japanische Tradition der Papierwände bei Mitgliedern

---

Halle, Tokio, Oktober, 1956) eine Malaktion dieser Art ausführte (Altshuler: Avant-Garde, S. 186; Schimmel: Actions, S. 129).
In Hapgood: Neo-Dada, S. 64 mit Anm. 125 werden mögliche Einflüsse von Kanayamas maschineller Bildproduktion auf Jean Tinguelys Malmaschinen «Métamatic» von 1959 (ebda, S. 49 mit Abb.29, S. 68 mit Abb. 36; Bischofberger: Tinguely, S. 93-102, Nr.113-124; Buderer: Kunst, S. 71ff., 77) erörtert: Michel Tapiés Gutai-Kontakte und die Verbreitung der Gutai-Publikationen in Frankreich (s. Anm. 134) werden als mögliche Quellen genannt.

140 Shimamoto, Shozo: Theorie der Verdammung des Pinsels (1957). Neu auf deutsch und engl. in: Bertozzi: Gutai, S. 398.

141 Freilich spricht Shimamoto in »Theorie der Verdammung des Pinsels« (s. Anm. 140) im folgenden wieder von der Relation Pinsel und Farbe, als diene die Aktion nur dazu, »die Farbe« auf dem Bild »beleben und aufleben zu lassen.«

142 Murakami, Saburo/Yoshihara, Jiro-Iriguchi (Eingang), Ohara Kaikan, Tokio, 19.10.1955, in: Altshuler: Avant-Garde, S. 177f.; Bertozzi: Gutai, S. 36, 180f.; Glozer: Westkunst, S. 229; Schimmel: Actions, S. 154, 339; Westgeest: Zen, S. 192.

von Gutai wie von Fluxus (zu dieser Zeit vielleicht vermittelt über Yoko Ono, Toshi Ichiyanagi oder Nam June Paik) bekannt gewesen sein dürfte, liefern die genannten Papieraktionen Belege, daß die Künstlergruppe aus Osaka Formen der amerikanischen und europäischen Happeningszene vorwegnahm.[143]

Auf der Vernissage der ersten Gutai-Ausstellung warf sich Kazu Shiraga ca. 20 Minuten in mit Kalk und Zement verdickten Schlamm im Hof. Schnitte und Prellungen waren die Folge. Die Aktion »Doru ni diomu (Kämpfen mit Schlamm)« nahm Teile von Günter Brus‹ »Selbstverstümmelung 1« von 1965, überliefert in

---

[143] Patterson, Benjamin-Paper Piece (1960), Fluxus Festival, Hypokriterion Theater, Amsterdam, 23.6.1963, Fotos reproduziert in: Block: Wiesbaden, S. 26; Schwarz: Fluxus. Englische Notation von »Paper Piece«, 1960, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 58, 443f. Über die deutsche und englische Fassung der Notation: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 88. Der Amerikaner Benjamin Patterson lebte zur Zeit der Notation in Köln. Die »Young Penis Symphony« (1962) des Koreaners Nam June Paik (1950-56 in Tokio), die am 2.2.1963 beim »Festum Fluxorum Fluxus« in der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf aufgeführt wurde (Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 112; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 498, 515, Nr.18/81; Leve: Aktionen, S. 119; Schneider: Body, S. 40), besteht - anders als das anschließend aufgeführte »Paper Piece« - nicht nur in der Realisation, sondern auch in der Notation aus einer zu zerstörenden Papierwand: »...a huge piece of white paper stretched across the whole stage mouth, from the ceiling to the floor and from the left to the right wing.« (Notation in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 84; Herzogenrath: Paik 1977, S. 47. Vgl. Friedman: Fluxus 1998, S. 3f.; Hendricks/Prinz: Fluxus S. 498, 515, Nr.18/83; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 88f.; Jones: Body, S. 286, Anm. 37; Leve: Aktionen, S. 120-124; Ruthenbeck: Fotografie, S. 86f.) Auch die »Young Penis Symphony« könnte die Anregung für den Aktionsplan der Amsterdamer Aufführung von »Paper Piece« gegeben haben. Jim Dine durchbricht 1960 in »The Smiling Workman« (Greenwich Village/New York, 29.2., 1.-2.3.1960, in: s. Anm. 212) einen vorher von ihm selbst während der Performance mit Buchstaben bemalten Papierträger. Die durchbrochenen Papierbahnen der Gutai- und Fluxusaktionen (s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 250) sind im Unterschied zu Dine entweder nicht oder monochrom bemalt.
Al Hansen sieht eine Verbindung zwischen Wolf Vostells Decollagen und den Gutai-Papierarbeiten: »...I also became aware...of Wolf Vostell doing abstract expressionist-poster ripping work which was very strongly related to the tearing and violation of paper that seemed to be a keynote of the Gutai people.« (Hansen: Primer, S. 69)
Die Verbindung von Fluxus zu Gutai läßt sich nicht nur - wie bislang geschehen - durch die Auflistung der japanischen Fluxus-Mitglieder Shigeko Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ay-O, Toshi Ichiyanagi, Takehisa Kosugi, Yasunao Tone, Yoshiaki Tono, Yoshimasa Wada und der Gruppe Hi Red Center belegen (wobei d. A. keine Informationen über deren Beziehung bzw. Kenntnis der Performances und Werke von Gutai vorliegen): In der »FLUXUS No.3 Japanese Yearbox« sollte August 1962 nach einer Ankündigung (vor 21.5.1962) und Plänen («version A« - »C«, vor Februar 1962) ein Abschnitt von Toshi Ichiyanagi über »›electronic music‹ and ›Gutai‹ works« bzw. »The Gutai happenings« publiziert werden. »Fluxus No.3 Japanese Yearbox« wurde jedoch nicht realisiert (Hendricks: Fluxus 1988, S. 115f., 150).



5 Shimamoto – Farbbeutel werfen, 1956



6 Shiraga – Kämpfen mit Schlamm, 1955

Kurt Krens Film[144], vorweg: In mehreren Sequenzen bewegte sich Brus, am Boden liegend, das Gesicht schmerzverzerrt. Oberkörper, Gesicht und Boden waren mit

144 Shiraga, Kazuo-Kämpfen mit Schlamm, 1. Gutai-Ausstellung, Ohara Kaikan, Tokio, 19.10.1955, in: Abadie/Bozo: Pollock, S. 89; Altshuler: Avant-Garde, S. 177; Bertozzi: Gutai, S. 59, 412, Vorsatz; Glozer: Westkunst, S. 230; Goldberg: Performance 1998, S. 17, 232; Henri: Environments, S. 136f., Abb.108; Kaido: Reconstructions, S. 52; Kaprow: Assemblage, S. 218; Loisy: Limites, S. 42, 358; Munroe: Art, S. 91, 11, Pl.23; Roberts: Painting, S. 116f.; Schilling: Aktionskunst, S. 74; Schimmel: Actions, S. 25, 27, 124, 126, 146f., 234f., 237; Vergne: Art, S. 148; Wheeler: Art, S. 178, Ill.314; Westgeest: Zen, S. 194, 196, Ill.105.
Brus, Günter/Kren, Kurt-Selbstverstümmelung 1, 1965/67, Film, 16 mm, s/w, stumm, 5’19” (Filmverleih: Austria Filmmakers Cooperative, Wien; P.A.P. (Progressive Art

einer zähen weissen Masse (Teig und Mehl, s. Kap. 2.5.1.2) überzogen, die Kopf- und Gesichtsbewegungen erschwerte und betonte.

In »Gutai – Kunst auf der Bühne« (1957) ging Saburo Murakami an einer Wand aus auf Holzskeletten gespannten Packpapierschichten entlang und berührte hin und wieder leicht das Papier, bis er anfing, das Papier mit Händen und Füßen aggressiv zu bearbeiten, Löcher einzureißen – Jiro Yoshihara beschreibt diese Performance:

> Er bewegt sich langsam, mit der Hand über die Oberfläche des Wandschirms streichend, auf die gegenüberliegende Seitenkante zu. Das Spotlight ist auf ihn gerichtet. Plötzlich hebt er seine geballte Faust, schwingt sie hoch und schlägt heftig Löcher in den Wandschirm. Mit einem Stock zerschlägt er sogar die Leisten. Plötzlich von der Seite her Spotlight auf den Wandschirm. Seltsam komplizierte Schattenbilder breiten sich über die ganze Bühne.[145]

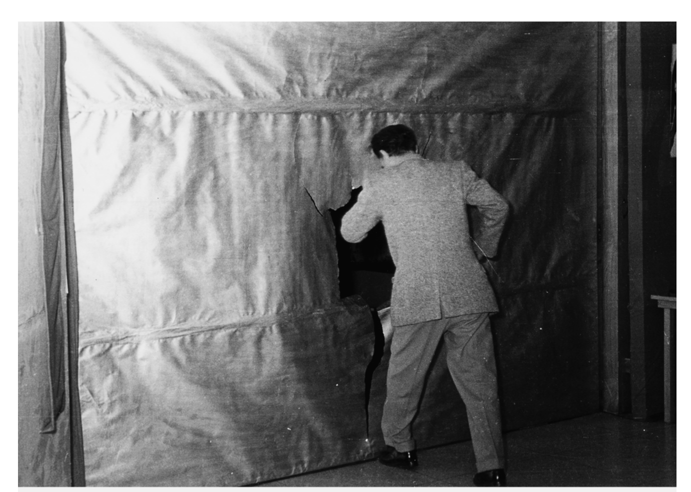
Lucio Fontana kombinierte »Concetti spaziali« von 1950-52 (s. Kap. 2.3.1) zu einem »Ambiente Spaziale«: Er konstruierte eine Lichtinstallation mit drei perforierten Bildflächen und einer Lichtquelle. Licht fällt zum Teil direkt und zum Teil von hinten durch die Löcher einer hängenden Arbeit auf zwei weitere Arbeiten – einer horizontal und einer vertikal angeordneten – , deren durch die Perforierung aufgerissene Leinwände Schatten werfen.[146] Dieses »Ambiente Spaziale« nahm in seiner Verwendung perforierter Flächen zur Lichtlenkung den Schlußteil der Performance von Saburo

---

Production, Karlheinz und Renate Hein), München). Kader abgebildet in: Breicha/Klocker: Miteinander, S. 156; Grenier: Brus, S. 193f.; Hein: Film, S. 213, Abb.44f.; Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 46; Scheugl: Underground, S. 93, 116f., 170; Schröder: Identität, S. 83, 89, Abb.21; Weibel: Kunst 1997, S. 655; Weibel/Export: Wien, S. 59, 247; Weibel/Steinle: Identität, S. 266; Internet/URL: http://filmdb.t0.or.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt&WERKID=231 (20.9.1999) (mit Links). Über Krens Schnittechnik: Hein: Film, S. 125f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 191; Scheugl: Underground, S. 116f., 170; s. Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 406, Kap. 2.6 mit Anm. 527. Vgl. die Fotos, die Helmut Kasaq (Siegfried Klein) und Ludwig Hoffenreich von derselben Aktion machten, in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 36; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 170; Noever: Aktionismus, S. 14-18; Weibel/Export: Wien, S. 57, 246.
Barbara Bertozzi vergleicht Shiragas Schlammkampf mit Pino Pascalis Strand-Performance im Sommer 1968: Der Künstler tauchte aus einem Sandtrichter auf (Bertozzi: Gutai, S. 59. Zur Präsenz von Gutai in Italien: s. Anm. 134).

[145] Murakami, Saburo-Kämpfen mit Paravents, Gutai - Kunst auf der Bühne, Sankei Kaikan, Osaka, 29.5.1957/Sankei Halle, Tokio, 17.7.1957 (Film: Gutai on Stage, 1957, 16 mm, Farbe, stumm, 9 Min.), in: Abadie/Bozo: Pollock, S. 47; Altshuler: Avant-Garde, S. 189; Kaido: Reconstructions, S. 57; Schilling: Aktionskunst, S. 74; Schimmel: Actions, S. 333; Yoshihara, Jiro: Gutai-Kunst auf der Bühne (1957). Neu auf deutsch und engl. in: Bertozzi: Gutai, S. 429 (Zitat), vgl. ebda, S. 40f.

[146] Fontana, Lucio-Ambiente spaziale, 1950-52, in: Ballo: Fontana, S. 158f., Abb.191.



7 Murakami/ Yoshihara – Eingang, 1955



8 Murakami – Werk, 1955

Murakami 1957 bei »Gutai-Kunst auf der Bühne« vorweg, integrierte jedoch den zerstörerischen Akt der Perforation noch nicht in die Präsentationsform.

Bereits auf der Vernissage der ersten Gutai-Ausstellung 1955 riß Saburo Murakami in kraftvollen Aktionen und ohne Hilfsmittel sechs Löcher durch drei knapp hintereinander aufgestellte Paravents aus Holzlatten-Rahmen, die mit »dickem Packpapier achtmal überklebt« waren: »Isshun ni shi te rokko no ana wo akeru« (»Sechs Löcher in einem Augenblick machen«). Alexandra Munroe interpretiert die Aktion als Ausbruch aus kulturellen Schranken, da Murakami »the ›shoji‹ and ›fusuma‹ paper-and-wood partitions«, Grundelemente japanischer Innenarchitektur, zerstörte. Murakami gibt 1993 an, daß sein Sohn die Anregung für Papierdurchstöße gab, als er 1954 so heftig gegen Papier, das über einen verschiebbaren Holzrahmen gespannt war, stieß,

daß er durchbrach.[147] Murakamis Darstellung der Entstehungsgeschichte verweist auf eine von Munroe abweichende Möglichkeit der Deutung: Es geht nicht unbedingt um die Zerstörung der Papierwand-Tradition, sondern um eine Zerstörung, die durch die Fragilität dieser Wände provoziert wurde und diese bewußt machte. Munroes Vorstellung der Destruktion einer Tradition läßt sich die Vorstellung des durch Tradition ermöglichten Destruktionsprozesses – Aktualisierung von Möglichkeiten dieser Tradition mittels ungewöhnlichem Gebrauch des Tradierten – entgegenhalten.

Jiro Yoshihara läßt in »Gutai – Kunst auf der Bühne« auf abgedunkelter Aufführungsfläche hin und wieder Lichter in Sekundenbruchteilen aufleuchten. Außerdem sind »*Menschenstimmen, Geräusche*« zu hören. Als das Licht eingeschaltet wird, ist nur die leere Bühne zu sehen.[148] Yoshihara unterläuft die Fixierung der Gutai-Mitglieder auf ein bildhaftes Schlußbild, wie es Murakami und Atsuko Tanaka[149] durch dramaturgischen Einsatz von Licht in Szene setzen. Durch das dezidierte Fehlen von Bildhaftem verweist jedoch Yoshihara ebenfalls auf die herausragende Rolle, die in Gutai-Aktionen dem Schluß zukommt. Im Rahmen der künstlerischen Produktionen von Gutai-Mitgliedern ergeben sich Verweise: vom statischen Resultat der Aktionsmalerei auf ihren Entstehungsprozeß und von bildhaften Resultaten in Schlußbildern von Performances auf die vorangegangene Aktion; Aktionstheater und Aktionsmalerei sind Komplemente eines künstlerischen Konzeptes, das die »Zeitdimension« einerseits durch Prozessualisierung des Bildobjekts betont wie andererseits negiert durch eine Aktion, die in eine einprägsame (nicht)bildhafte Schlußszene mündet.

Bei Yoshihara lassen der Wechsel vom abgedunkelten zum erhellten Raum und die Überraschung, daß keine Aktricen/Akteure und/oder (Licht-)Requisiten auf der Bühne zu sehen sind, die Aktion in einer anderen Perspektive erscheinen. Yoshihara spielt mit der reduzierten Information, die zur Problematisierung der Idee der rei-

---

[147] Murakami, Saburo-Sechs Löcher in einem Augenblick machen, Ohara Kaikan, Tokio, 19.10.1955, in: Altshuler: Avant-Garde, S. 177, 189; Bertozzi: Gutai, S. 36f., 182f.; Kaprow: Assemblage, S. 216; Kultermann: Leben, S. 50, Abb. 23, S. 211; Loisy: Limites, S. 42, 44; Munroe: Art, S. 91 (Zitat), 118, Pl.21f.; o. A.: Nul, o. P., Nr.44; Roberts: Painting, S. 114, 116; Schimmel: Actions, S. 28, 124f., 339; Yoshihara, Jiro: Über die erste Ausstellung der Gutai-Gruppe (1956). Neu auf deutsch und engl. in: Bertozzi: Gutai, S. 412; Westgeest: Zen, S. 181 mit Anm. 26 (Murakami im Gespräch mit Westgeest, Kobe, 31.8.1993), S. 192f., Ill.101.

[148] Yoshihara, Jiro-Zwei Räume, Gutai-Kunst auf der Bühne, Sankei Kaikan, Osaka, 29.5.1957/Sankei Halle, Tokio, 17.7.1957, in: Abadie/Bozo: Pollock, S. 47; Altshuler: Avant-Garde, S. 189; Bertozzi: Gutai, S. 42, 428f. (Zitat).

[149] Tanaka, Atsuko-Bühnenkleid (Gutai-Kunst auf der Bühne, Sankei Kaikan, Osaka, 29.5.1957/Sankei Halle, Tokio, 17.7.1957 (Film: Gutai on Stage, 1957, 16 mm, Farbe, stumm, 9 Min.), in: Altshuler: Avant-Garde, S. 189; Bertozzi: Gutai, S. 41f., 429f.; Schimmel: Actions, S. 333; s. Anm. 565) mit dem Schlußbild dreier Aktricen/Akteure in Kostümen mit blinkenden Glühbirnen.



9 Yoshihara – Zwei Räume, 1957



10 Tanaka – Bühnenkleid, 1957

nen Leere – welche durch Weniges andeutbar, doch dadurch unerreichbar ist – schon genügt. Parallelen zu John Cages Vorstellung von »silence« drängen sich auf.[150] Die Gutai-Arbeiten im japanischen Kontext und Cages Asien-Orientie-

150 Die von John Cage erstrebte totale Klangstille ist wegen der körperlichen Eigengeräusche des Hörers (Nerven, Blutkreislauf) real nicht erreichbar (Cage, John-Experimental Music (1955). Neu in: Cage: Silence, S. 13f.; s. Anm. 245). Bei David Tudors Uraufführung von Cages Komposition »4'33"(tacet, any instrument or combination of instruments)« (1952, Ed. C. F. Peters/Henmar Press, New York. Uraufführung: Maverick Concert Hall, Woodstock/New York, August 1952) hörte das Publikum im ersten Satz den Wind, im zweiten Satz den Regen eines Unwetters und im dritten Satz sich selbst unterhaltend oder den Saal verlassend. Im letzten Satz hörte also das Publikum seine Reaktionen auf das Stück als einzige Geräusche produzie-

rung[151] führen zu der Frage nach der Relation von »Nichts« und »Etwas«. »Nichts« ist eine Vorstellung, an die ästhetische Annäherungen über sehr wenige wie über sehr viele gleichzeitig präsentierte Ereignisse möglich sind. In beiden Fällen sind die Ereignisse nicht Bestandteile von Zusammenhängen, sondern kommen indifferent nebeneinander zu stehen: Ein beliebiges »Etwas« bedeutet im Verhältnis zum idealen, nicht darstellbaren »Nichts«, dem ›Nullpunkt‹ der Bedeutung, immer schon (zu) viel.

Zwei Seiten einer narrative Strukturen dekonstruierenden und asiatischen oder asiatisch beeinflußten nihilistischen Tendenz sind:

- erstens die tendenzielle Auslöschung der mitteilenden Zeichenfunktionen simultaner Aktionen durch wechselseitige Relativierung und Störung – wie sie das Multimedia-Happening 1952 im Black Mountain College antizipierte (s. Kap. 2.4) und wie sie Nam June Paik in Simultanprojektionen seiner Multi-Monitor-Wände vorführte[152],
- zweitens die Reduktion der Aktion auf wenige, quasi aus dem Nichts auftauchende isolierte Ereignisse, wie sie John Cage 1952 in »4'33"« und Yoshihara 1957 herstellten.[153]

---

rende Aktion (Bischoff: Kunst, S. 231; Cage: Vögel, S. 188, 266f.; Charles: Zeitspielräume, S. 38f.; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 138-146, 150ff., 157f., 167f., 170, 177; Friedman: Fluxus 1998, S. 96; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 31, 49; Herzogenrath: Raum, S. 80-86; Kaye: Art, S. 2ff., 15-19, 22; Kostelanetz: Cage 1973, S. 13f., 34, 46, 50, 68, 156ff., 167, 195, 204f., 256, 258, 263, 268; Kostelanetz: Cage 1989, S. 62f., 88, 153; Marter: Limits, S. 5, 68, 132, 147, 161; Morgan: Conceptual Art, S. 10; Revill: Stille, S. 21, 97, 221ff., 240f.; Sayre: Object, S. 105, 109, 112; Strickland: Minimalism, S. 31; s. Anm. 153, 242, Kap. 2.4.2 mit Anm. 245).

151 John Cage hörte 1936 Nancy Wilson Ross‹ Vortrag »Dada and Zen Buddhism« an der Cornish School in Seattle. Cage studierte 1945-47 an der Columbia University in New York und besuchte dort Kurse über Zen, östliche Philosophie und klassische Musik Indiens. Der Komponist Christian Wolff gab Cage 1951 eine von seinem Vater Kurt Wolff edierte englische Ausgabe des chinesischen »I Ging«, nach der deutschen Übersetzung von Richard Wilhelm. Dieses »Buch der Wandlungen« lieferte Cage 1951 nicht nur den Titel für die Komposition »Music of Changes« (16.5.-13.12.1951, Ed. C.F. Peters/Henmar Press, New York), sondern auch Regeln für Zufallsverfahren (Bischoff: Kunst, S. 37, 224, 226, 228f.; Cage: Musicians, S. 171f.; Cage: Silence, S. xi, 29, 36, 57ff.; Cage: Vögel, S. 39f., 107, 148, 178; Feißt: Begriff, S. 7, 53f.; Kostelanetz: Cage 1989, S. 25f., 61f., 159; Revill: Stille, S. 139-165, 170-179, Fig.11 zwischen S. 244 und 245, S. 439; Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 148; Westgeest: Zen, S. 55-62, 73ff.).

152 Paik, Nam June-Multi-Monitor-Installationen, ab 1966, in: Bischoff: Kunst, S. 66ff.; Conzen-Meairs: Paik; Decker: Paik, S. 50ff., 92-120, 133f., 136, Farb-Abb.8-10, 17, Cover; Herzogenrath: Paik 1983, S. 56, 91-100; Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 237-241.

153 Cage, John-4'33"..., Notation, in: s. Anm. 150.

2.4 New Yorker Aktionstheater

2.4.1 Happening: Environment und »compartmented structure«

2.4.1.1 Medienerweiterung des Environments

Allan Kaprows Äußerungen in Texten und Interviews seit Ende der fünfziger Jahre enthalten sowohl eine individuelle, auf das eigene Oeuvre bezogene wie eine ideale Ableitung des »Happening« aus Erweiterungen der etablierten Kunstmedien durch neue, nicht kanonisierte Formen hin zu Medienübergängen und neuen (Inter-)Medien: Kaprow beschreibt sowohl seinen individuellen als auch einen idealen Weg von der begrenzten Bildfläche über die Collage zur Assemblage und zum Environment (1956-57). Er zeigt seinen Weg vom Environment zum Happening in Environments (1958-59) und im Außenraum (ab 1962, s. Kap. 2.4.1.2) als konsequente Folge auf: Die eigene Entwicklung (s. u.) wird zum Beleg für das Modell einer idealen Gattungs-/Mediengeschichte.[154]

Vgl. Cage, John: Lecture on Nothing (Vortrag 1949). Neu in: Cage: Silence, S. 109: »What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking.« Cage, John: Lecture on Something (Vortrag 1949, 1951 oder 1952). Neu in: Cage: Silence, S. 29: »This is a talk about...how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going.« (Vgl. Bischoff: Kunst, S. 227f.; Cage: Vögel, S. 102-105; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 159f.; Revill: Stille, S. 145) Zufällig entstehende oder erzeugte simultane Geräusche und Stille sind als Komplemente aufzufassen. Gegenüber dem unerreichbaren Ideal der absoluten Stille (s. Anm. 150) gelten eine Vielheit von Simultanaktionen, ein beliebiges ›Nebeneinander‹ und wenige, auf ›fast nichts‹ reduzierte isolierte Ereignisse als gleichrangig. Beide Arten von Störfaktoren werden im Sinne der angestrebten »ästhetischen Indifferenz« (s. Anm. 88) eingesetzt (Bischoff: Kunst, S. 61, 65-68, 231f., 239. Vgl. Dézsy/Utz: Musik, S. 99ff.).

[154] Nöth: Strukturen, S. 22f., 34-77, bes. Abschnitt 1-2 mit Kaprow-Zitaten (S. 47, 49, 51). Nöth versteht Kaprows Modell der Medienerweiterungen vom Tafelbild zur Collage und zur Aktionsmalerei sowie in weiteren »Stufen« zu Assemblage, Environment und Happening als »Stufen der Strukturdurchbrechung«. Zwischen idealer Geschichte der »Strukturdurchbrechung« und individuellen Entwicklungen von Happening-Künstlern unterscheidet Nöth nicht. Auf den Begriff der »Struktur« wird hier verzichtet, da er mit einer bestimmten Auffassung des Werkbegriffs verbunden ist: »Strukturdurchbrechung« konzipiert Nöth als Durchbrechungen von »ästhetischen Strukturen« des geschlossenen, als Formganzheit komponierten Werkes bis zur »reinen Demonstration von Wirklichkeit« (Nöth: Strukturen, S. 41-46 mit Anm. 32). Auf den Gegensatz zwischen »geschlossen« und »offen«, der auch Nöths Werkbegriff zugrunde liegt, verzichtet die vorliegende Arbeit zugunsten einer Auffassung, nach der Geschlossenheit von Systemen die Voraussetzung für die Interpenetration mit Umwelt ist (s. Kap. 6.2 mit Anm. 755). Die Medienerweiterung mündet - anders als in Nöths Darstellung - nicht nur in Wirklichkeitsdemonstrationen, sondern auch in Medienkombinationen, also in Multi- und

Kaprow begründet seinen Schritt zum Happening mit der Möglichkeit der Lenkung der Beobachteroperationen im Environment. Zugleich setzt dieser Schritt an Aktionspotentialen frei, was im »Action Painting« (s. Kap. 2.3) angelegt war – Kaprow 1966:

> What happened was that a fairly simple growth took place from the collage to the giant action collage to the use of denser and denser material until it became a giant assemblage that grew and grew until it filled the room. Naturally people had to move within the parts in order to experience it. And as they did that, it became apparent to me that they were components, whether they knew it or not. I hadn't figured on them, of course, and in order, now, to acknowledge their presence as integrals of the thing I began to score parts for people in such a way as to provide a maximum of flexibility, from almost passivity to a great deal of responsible activity. So there you have, in a capsule form, the growth of the Happening from collage or from action painting actually, to an emphasis on action without the painting, but I passed through the collage idea.[155]

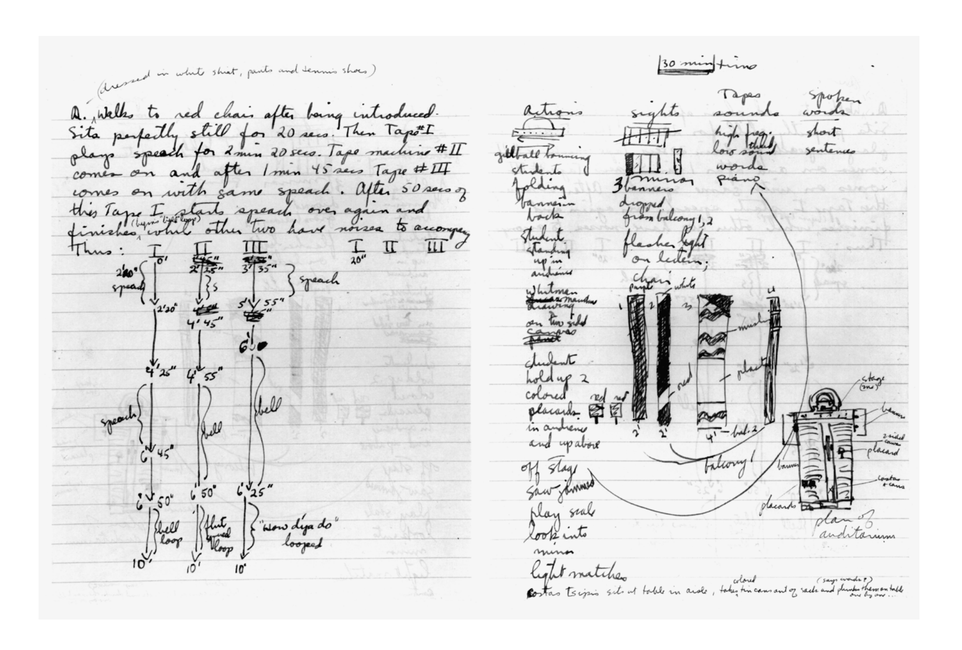
Kaprows Entwicklung läßt sich so rekonstruieren: Für die Zeit zwischen 1953 und 1956 verzeichnet der Katalog der Retrospektive 1967 im Pasadena Art Museum acht Gemälde, zwei Aquarelle, eine Skulptur und zwei Collagen. 1956 werden bemalte und zerschnittene Leinwände in eine (und als) malerische Struktur montiert. 1957 beginnt Kaprow, durch dreidimensionale Montagen den einschichtigen Bildträger zu einem mehrschichtigen auszubauen und mit Formen des Environments zu experimentieren. Im Frühjahr 1958 entstehen nacheinander das erste Environment, das erste, noch private Happening auf George Segals Hühnerfarm und das erste öffentliche, aber noch »informelle« Happening am Douglass College in New Brunswick.[156] 1959 verwen-

---

Intermedia-Events (s. Kap. 1.1.3, 1.1.5, 1.1.6, 2, 3, 6.2). Wirklichkeitsdemonstration wiederum setzt Notationen voraus, die Realisationen von Aktionen durch »deiktische Gesten« ersetzen (s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 238, 242, 245f., Kap. 3.1.4).

155 Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 168f.

156 Allan Kaprows 1953 bis 1957 entstandene Gemälde, Collagen und Montagen, in: Becker: Künstler, Bd. 2, o. P.; Demetrion: Kaprow, S. 23-34, 52f.; Kersting: Kunst, S. 143ff.; Marter: Limits, S. 4-7, Pl.2f. zwischen S. 12 und 13, S. 162f.; Salvo/Schimmel: Pop, S. 44; Schimmel: Actions, S. 61, 334.
Kaprow, Allan-Pastorale, Happening mit Künstler-Kollegen der Hansa Gallery anläßlich eines Picknicks auf George Segals Hühnerfarm, South Brunswick/New Jersey, Frühjahr 1958, in: Hapgood: Neo-Dada, S. 124; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 32; Loisy: Limites, S. 350; Marter: Limits, S. 9f., Fig.5, S. 71, 84, 164; Tomkins: Wall, S. 151f.; Wheeler: Art, S. 174; s. Anm. 176.
Kaprow, Allan-Communication Happening, »informal Happening«, Voorhees Chapel, Douglass College, New Brunswick/New Jersey, 15.4.1958, in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 110 mit Anm. 47; Kaprow: Collagen, S. 123; Kaprow: Happenings, S. 15; Marter: Limits, S. 8f., 164; Sohm: Happening, o. P.
Aus den Angaben in Tomkins: Wall, S. 151 und Sohm: Happening, o. P. ergibt sich die oben wiedergegebene Abfolge der beiden ersten Happenings. Auch in Wheeler:



11 Kaprow – Communication Happening, 1958

det Kaprow im Titel »18 Happenings in Six Parts« (s. Kap. 2.4.1.2) die Bezeichnung »Happening« für die erste öffentliche Realisation seiner Form des Aktionstheaters.

Die durch Publikationen über Kaprow und die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts bekannten Environments wie »An Apple Shrine« (1960), »Garage Environment« (1960), »Yard« (1961) und »Words« (1962)[157] erwecken den Eindruck,

---

Art, S. 174 gilt das Happening auf Segals Farm als Kaprows erstes Werk dieser Art. Haskell/Hanhardt: Blam, S. 110 in Anm. 47 und Marter: Limits, S. 8ff., 164 nennen die umgekehrte Reihenfolge. Nach Marter: Limits, S. 8ff., 164 wurde das Happening am Douglass College am 22.4.1958 und »Pastorale« im »summer of 1958« realisiert. Kaprow erinnerte sich in einem Telefongespräch am 9.10.1999 zwar an die zeitliche Nähe der beiden Happenings, nicht mehr aber an die Reihenfolge. Kelly Nipper entnimmt Kaprows »inventory of his archive«, daß »Pastorale« »at a slightly later date« als »Communication Happening« ausgeführt wurde (Fax, 13.11.1999).

[157] Kaprow, Allan-An Apple Shrine, Environment, Judson Gallery, New York, 1960, in: Banes: Greenwich, S. 53; Hapgood: Neo-Dada, S. 114, Fig.58; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 14, 19, Fig.7; Kaprow: Assemblage, S. 14f., Ill.12f., S. 118f., Ill.91f.; Kaprow: Collagen, S. 66, 132; Kaprow: Shape, S. 33; Loisy: Limites, S. 56f.

Kaprow, Allan-Garage Environment, Environment, 1960, in: Henri: Environments, S. 92, Abb.70; Kaprow: Assemblage, S. 13, Ill.11.

Kaprow, Allan-Yard, Environment, ›Environments, Situations, Spaces‹, Martha Jackson Gallery, 32 East Street, New York, 25.5.-23.6.1961/Pasadena Art Museum,

Kaprow habe Environments erst nach seinem ersten öffentlichen Happening ausgestellt. Doch kann Kaprow dank des im Februar 1958 in der Hansa Gallery realisierten Environments »Untitled Environment«/«Beauty Parlor«[158] mit seiner individuellen Medienentwicklung von der Malerei über das Environment zum Happening ein Beispiel für eine ideale Entwicklung von einer etablierten Kunstgattung zum Aktionstheater vorstellen.

Kaprow beschreibt in dem Artikel »Some Observations on Contemporary Art«, der im Juni 1960 im Katalog zur Gruppenausstellung »New Forms – New Media 1« der Martha Jackson Gallery in New York publiziert wurde, das »Happening« als Konsequenz aus Aktionspotentialen, die im »Environment« bereits angelegt sind:

> The structural principle of these works can best be conveyed by the term »extension«. Changeableness being what it is, one thing may become another, which may extend to another ad infinitum. Unrestricted to paint on canvas, these may literally

---

Los Angeles, 1967/Whitney Museum of American Art, New York, 1984/u. a., in: Demetrion: Kaprow, Cover, S. 36f., 53; Hanhardt/Haskell: Blam, S. 34, Fig.27, S. 157; Hansen: Primer, S. 68; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.92; Kambartel: Pollock, o. P., Abb.13, S. 48; Kaprow: Assemblage, S. 139f., Ill.108f., S. 143, Ill.112f.; Kaprow: Collagen, S. 27f., 124; Livingston: Los Angeles, S. 65f.; Loisy: Limites, S. 64; Mantura: Contemporanea, S. 192; Marter: Limits, S. 8, 78, 137, 169, Pl.5f. zwischen S. 12 und 13; Schilling: Aktionskunst, S. 58; Schimmel: Actions, S. 60, 63, 335; Sohm: Happening, o. P.; Varnedoe/Karmel: Pollock, S. 98, Fig.24; Wheeler: Art, S. 174f., Fig.306. Kaprow, Allan-Words, »rearrangeable environment with lights and sounds«, Smolin Gallery, New York, 11.-12.9.1962/State University of New York at Stony Brook, Stony Brook/New York, Oktober-November 1962/Museum of Contemporary Art, Chicago/Illinois, 1967/Pasadena Art Museum, Los Angeles/California, 1967/Whitney Museum of American Art, New York, 1984 (Rekonstruktionen), in: Alloway: Artists, S. 33f.; Becker/Vostell: Happenings, S. 290, 343f., 437; Davis: Experiment, S. 40; Demetrion: Kaprow, S. 38f.; Dreher: Kunst 1994, S. 82f.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 33f., Fig.26, S. 157; Kaprow: Assemblage, S. 52, Ill.38, S. 54, Ill.40; Kaprow: Collagen, S. 13, 59, 125f., 128; Kaprow: Words 1962; Kaprow: Words 1964, o. P.; Landy: Technology, S. 22 mit Anm. 15; Lebel: Poésie, S. 151; Loisy: Limites, S. 66f., 355; Marter: Limits, S. 8, Pl.7f. zwischen S. 12 und 13, S. 137, 170; Nöth: Strukturen, S. 48, Ill.1e, S. 52; Rosenberg: Artworks, S. 147, 148; Schimmel: Actions, S. 60, 63; Sohm: Happening, o. P.; s. Kap. 2.4.1.2, 5.4.

[158] Kaprow, Allan-Untitled Environment/Beauty Parlor, private Fassung in einer Scheune, 1957/erste (und von Kaprow als sein erstes Environment bezeichnete) öffentliche Fassung, The Hansa Gallery, 210 Central Park South, New York, Februar 1958/zweite öffentliche Fassung, The Hansa Gallery, s. o., New York, 25.11.-13.12.1958 (Angaben nach Kelly Nippers Recherchen auf der Basis von Allan Kaprows Archiv und mit Kaprows Hilfe, Faxe vom 13.11.1999 und 16.11.1999), in: Hapgood: Neo-Dada, S. 115; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 18; Kaprow: Exhibition; Kelley: Past, S. 81f.; Kirby: Happenings, S. 46; Kostelanetz: Theatre, S. 108; Loisy: Limites, S. 55f., 350; Marter: Limits, S. 7f., 164; Schröder: Identität, S. 20 mit Anm. 1; Tomkins: Wall, S. 150; s. Anm. 162, 171.





12 Kaprow – Untitled Environment, 1958

include: anything. Space is no longer pictorial but actual (and sometimes both), and sound, odors, artificial light, movement and time are now utilized...These agglomerates may grow, as if they were some self-energized being, into rooms-full and become in every sense of the word environments where the spectator is a real part, i. e., a participant rather than a passive observer. And in their most extended form, the environments have gone the next step to »happenings«, events in a given time in which, put simply, »things happen« according to flexible scores and where theoretically the participant becomes even more actively engaged.[159]

[159] Kaprow: Observations, o. P. (vgl. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 196).
Im folgenden wird »participant« als »Teilnehmer« und »observer« als »Beobachter« übersetzt. Um umständliche, den Leseprozeß erschwerende Formulierungen durch Probleme mit femininen und maskulinen Artikelversionen zu vermeiden, die durch

Im ersten Zitat von 1966 stellt Kaprow seine künstlerische Entwicklung vor, im zweiten Zitat von 1960 äußert er sich allgemein über eine Tendenz zeitgenössischer Kunst. Kaprows Darstellung der Entwicklung zum »Happening« blieb nicht ohne Folgen für Auseinandersetzungen mit dem Begriff. So kann Dick Higgins im Sommer 1960 den Begriff »Happening« nur vor der Folie des »Environments« bestimmen. Die Gattungserläuterung des »Happening« und Kaprows Oeuvre werden schon in Higgins‹ Argumentation gekoppelt:

> ...the name happening should be reserved for animated environment theater pieces...Only in Kaprow's hand is the happening a convincing move towards the new theater.[160]

Als John Cage 1956-58 an der New School for Social Research in New York unterrichtete, besuchten Al Hansen, Allan Kaprow und die späteren Fluxus-Mitglieder George Brecht, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi und Jackson Mac Low seine Kurse.[161] Kaprow begründete seine Teilnahme am Kurs dieses Pioniers der auf Bändern gespeicherten und geschnittenen Musik («Williams Mix«, 1952) mit seinem Interesse, Klänge auf Tonbandgeräten zu organisieren, welche in Environments integriert werden können. Von Cages Unterricht ließ sich Kaprow zu Aktionen für Klangproduktionen anregen und begann, nach Wegen zu einem Aktionstheater zu suchen.[162]

»der/die TeilnehmerIn« und »der/die BeobachterIn« nicht gelöst werden, stehen die maskulinen kürzeren Formen auch für die femininen, also »Teilnehmer« auch für »Teilnehmerin« und »Beobachter« auch für »Beobachterin«. Wenn der Begriff »Beobachter« als Teil des Begriffspaars »Beobachter«/»Teilnehmer« verstanden wird, erscheint er zwischen Anführungszeichen, doch wenn er als Begriff im Rahmen der Theorie der Beobachtung (s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 14) vorkommt, wird auf Anführungszeichen verzichtet.

160 Higgins, Dick: What the Theater can be (1960). In: Higgins: Works, S. 221.

161 John Cage, Kurse an der New School for Social Research, New York, 1956-58: Bischoff: Kunst, S. 57 mit Anm. 3, S. 232; Block: Wiesbaden, S. 120f.; Cage: Vögel, S. 98; Friedman: Fluxus 1998, S. 5, 11, 32, 75, 96f.; Hansen: Primer, S. 81f., 91-102; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 31; Kostelanetz: Cage 1973, S. 168, 171-174; Kostelanetz: Theatre, S. 105f.; Lauf/Hapgood: FluxAttitudes, S. 17-23; Loisy: Limites, S. 159ff., 349; Marter: Limits, S. 6, 22, 39, 66-72, Fig.46, S. 163ff.; Revill: Stille, S. 249f.; Tomkins: Wall, S. 149f.; s. Anm. 162, Kap. 2.4.2 mit Anm. 218.

162 Kaprow in Kostelanetz: Theatre, S. 105: »I was working on Environments in the midfifties. I was using, along with odors, many sounds. I wanted a richer source of sounds than gimmicked-up mechanical toys could give me...So, I went to Cage to find out how to use tape-machines.« In den beiden Fassungen des Environments »Beauty Parlor« in der Hansa Gallery setzt Kaprow Klangelemente ein. In der 1. Fassung handelt es sich um »random mechanical sounds«. In der 2. Fassung kommen elektronische Klänge aus Lautsprechern. Ein Ventilator verbreitet chemisch erzeugte Gerüche (s. Anm. 158).
Kaprow über die Rolle von Cages Klasse an der »New School for Social Research« (s. Anm. 161, 218): »It was at that class that I actually did my first happening...I would

Kaprows idealer Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Happenings, wie er sie in »Assemblage, Environments and Happenings« 1966 als Geschichte der Medienerweiterungen von der Aktionsmalerei und Collage über Assemblage und Environment zum Happening publiziert, widerspricht die Medienkombination in dem von Cage organisierten Multimedia-(Proto-)Happening 1952 am Black Mountain College (s. Kap. 2.1.1, 2.2). Die Freiheiten, die Cage den Aktricen und Akteuren im Rahmen der »Zeitklammern« gibt, gesteht Kaprow seinen PartizipantInnen nicht zu: Kaprows Handlungsrahmen ermöglichen intermediale Bezüge, die zwar häufig Cages simultane Multimedia-Aktionen nicht durch narrative geschlossene Folgen ersetzen, aber auch bis 1966 kein heterogenes ›Nebeneinander‹ durch Zufallsverfahren herstellen. Kaprow belebt die Tradition der künstlerischen (Re-)Organisation des Aktionstheaters neu durch Möglichkeiten der Raumgestaltung (s. Kap. 2.1.2). Über das Environment und nicht-mimetische, nicht an Traditionen des Rollen- und Sprechtheaters anschließende Handlungskonzepte konstruiert Kaprow seine Form der Intermedia-Performance als Antwort auf Cages Multimedia-Performance (s. Kap. 2.2).

2.4.1.2 »›participation‹ Happening«

«18 Happenings in Six Parts« realisierte Kaprow 1959 in der New Yorker Reuben Gallery.[163] Auf dem Programmzettel unterschied er zwischen »participants« und

---

have come to the same point without Cage, but it might have token much longer.« (Kostelanetz: Theatre, S. 105f.)

Cage, John-Williams Mix, 1952, mit Earle Brown und anderen montiertes Tonmagnetband, in: Bischoff: Kunst, S. 41; Cage: Silence, S. 26, 29, 85; Harris: Arts, S. 228f.; Revill: Stille, S. 180, 192-195, 198, 213, 231, 236, 240, 249, 257, 266, 283f.; Sayre: Object, S. 105f.

Kaprow, Allan-o. T., Notation mit Zeitrahmen für Aktionen mit Objekten zur Klangproduktion, ca. 1958 (für Cages Kurs an der New School for Social Research, s. Anm. 161), in: Marter: Limits, S. 68f. In Cages Klasse wurden Kaprows Notationen »music piece« (1957), »saw«, »Roulette« und »tape score« (1957-58) realisiert (nach Kelly Nipper, Fax, 13.11.1999).

[163] Kaprow, Allan-18 Happenings in Six Parts, Reuben Gallery, 61 Fourth Avenue, New York, 4.10.1959, 6.-10.10.1959 (mit Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Lucas Samaras, George Segal, Robert Whitman u. a.), in: Becker/Vostell: Happenings, S. 351f.; Crow: Rise, S. 10f., 33f.; Dreher: Beobachter, S. 409, 413 mit Abb.1; Glozer: Westkunst, S. 254; Goldberg: Performance 1988, S. 129ff.; Gorsen: Sexualästhetik, S. 443f.; Hansen: Primer, S. 61; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 32-35 mit Anm. 49, Fig.24f.; Henri: Environments, S. 91, 93; Kaprow: Assemblage, S. 44f., Ill.33f.; Kellein: Wissenschaft, S. 36 (Programmzettel); Kirby: Art, S. 160f.; Kirby: Happenings, S. 12f., 28, 38, 41, 53-83 (Skript und Beschreibung der Realisation); Kirkpatrick: Tanztheater, S. 76 (mit einer irreführenden Beschreibung, in der die Begriffe »Teilnehmer« und »Besucher« vertauscht sind); Kostelanetz: Theatre, S. 109f.; Loisy: Limites, S. 26, 57, 60, 67, 351; Marter: Limits, S. 10, Pl.4 zwischen S. 12 und 13, S. 14, 21, 74, 76, 83ff., Fig.54f., S. 134f., 147, 166; Porter: Art,

»visitors«. Sechs »participants« (»Teilnehmer«) wies Kaprow ein und folgte dabei seinen auf Notationen festgehaltenen Aktionssequenzen. Er begann zwei Wochen vor der Erstaufführung mit den »participants« zu proben. Kaprow wandelte die tradierte »staged performance« mittels Paravents/provisorischen Wänden in einen »three ring circus«[164] mit integrierten Zuschauerbereichen. In jeder der drei Stationen standen Klappstühle. Der Programmzettel enthielt Informationen über die Dauer der Pausen zwischen jedem »part« und verwies auf »three cards« mit Anweisungen über die Sitzplatzverteilung. Die »three cards«, die jeder »visitor« (»Besucher«) erhielt, informierten über den in den Pausen zwischen den »parts« geplanten Stationen- und Sitzplatzwechsel. Während der Aufführung wechselte jeder »Besucher« die Stationen zwei Mal.[165] Aus Kirbys detaillierter Aktionsbeschreibung geht hervor, daß von jeder Station aus auch Teile der Aktionen – zum

---

S. 61f. (Aktionsbericht mit Kritik); Sandford: Happenings, S. 2-5, 14, 19, 24, 34, 69; Schimmel: Actions, S. 58f., 61, 63, 334; Simhandl: Bildertheater, S. 87f.; Sohm: Happening, o. P. (Programmzettel); Wheeler: Art, S. 179; Wick: Soziologie, S. 24, 31; s. Kap. 2.4.1.3, 3.1.1, 5.4, Anm. 165,493. Ein Skript, das in vielen Teilen in »18 Happenings in Six Parts« realisiert wurde, ist 1959 vor der Aufführung publiziert worden: Kaprow: Demi-Urge (Teilweise neu in: Kirby: Happenings, S. 54-65).
Dieses Skript enthält die erste öffentliche Nennung des Begriffs »Happening« als Bezeichnung für eine Form des Aktionstheaters. In »The Legacy of Jackson Pollock« schreibt Kaprow bereits 1958 über alltägliche, immer schon vorhandene, aber unbeachtete »happenings and events«, die von Schöpfern der »new concrete art« vorgezeigt werden (Kaprow: Legacy, S. 9). »Happenings« sind für Kaprow 1958 einerseits ein kunstextern vorgegebener Bezugspunkt, noch nicht ein (aus anderen Medien zusammengesetztes) Medium der Kunst, andererseits antizipiert er mit seinen Vorstellungen einer »new concrete art« Notationen, als deren Realisation auch alltägliche Aktionen gelten können (s. Kap. 2.4.2).

[164] »three ring circus«: Kirby: Happenings, S. 13; Kostelanetz: Theater, S. 110; Marter: Limits, S. 134.
«staged performance«: Kostelanetz: Theatre, S. 110, 112. Vgl. Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 173 über »the theater type«; s. Kap. 2.4.1.3, 2.5.3.

[165] Der Programmzettel (s. Anm. 163) informiert über die Sitzverteilung: »You have been given three cards. Be seated as they instruct you. That is, be sure to change your place for set three and for set five.« Michael Kirby überliefert ein Beispiel der handschriftlichen Anweisungen auf Karten: »›Part 1 and 2 - take a seat in room 2, ‹ ›Part 3 and 4 - take a seat in room 3, ‹ ›Part 5 and 6 - take a seat in room 1‹.« (Kirby: Happenings, S. 71) Da die Anzahl der Klappstühle auf den drei Stationen ungleich war, gab es nach Michael Kirby nicht für alle »Besucher« die Möglichkeit, Aufführungen auf allen drei Stationen zu verfolgen. Kirbys Beschreibung der Schwierigkeiten beim Platzwechsel stehen Kaprows Erläuterungen in einem Telefongespräch (9.10.1999) gegenüber: »Everybody moved twice...nobody got left without a seat.« Kaprow meint, er habe Probleme beim Wechsel der Räume »mathematically solved«.
Kaprows Begriff »visitor« wird im folgenden als »Besucher« übersetzt. »Besucher« steht aus den in Anm. 14 und Anm. 159 angegebenen Gründen auch für »Besucherin«.

Beispiel Gesprochenes, auf Musikinstrumenten Gespieltes und Klänge von einem Schallplattenspieler sowie von Tonbandgeräten – von den anderen Stationen zu hören und – durch die Transparenz der Paravents, deren Holzrahmen mit Plastikfolien bespannt waren – auch zu sehen waren. Einen Beobachterstandort mit Totalüberblick gab es nicht – auch nicht für Kaprow als Ausführungsleiter.

Die Aktionen folgten keiner narrativen Struktur, auch keiner Montage aus narrativen Fragmenten. Kaprow schaffte Anlässe für nicht darstellende Handlungen auf experimentellem Wege durch die Notation von Handlungsmöglichkeiten wie Klangproduktionen, gymnastische Übungen, simultane Aktionslesungen (nach Sätzen von für den Aktionsanlaß geschaffenen Plakaten und einsilbigen Wörtern auf Rollen), Versprühen eines Reinigungsmittels auf der transparenten Paraventbespannung, Bemalen einer als Paravent eingesetzten Leinwand, Hosenbeine aufrollen, Orangen auspressen und Orangensaft trinken. Die simultanen Aktionen organisierte Kaprow nicht wie John Cage mittels indifferenter, Zufallsereignisse erzeugender Verfahren (s. Kap. 2.1.1, 2.2), aber auch nicht nach dramaturgischen Kriterien des Spannungsauf- und -abbaus. Kaprow stimmte die verschiedenen Aktionsorte und -formen in einer offenbar am stetigen Fluß der Ereignisse und nicht an der Konzentration auf Höhepunkte orientierten Weise aufeinander ab. Dazu nutzte er die Möglichkeiten für Bezüge zwischen Parallelaktionen, wie sie nicht nur die partielle Transparenz der Paravents, sondern auch der ungeteilte Klangraum boten (s. Kap. 5.4).

In Außenraum-Happenings von Kaprow wie »Tree« (1963), »Household« (1964) oder »Gas« (1966)[166] wurden alle »Besucher« zu »Teilnehmern«. Es gab nur noch

---

[166] Kaprow, Allan-Tree, An Afternoon of Happenings, Yam Festival, George Segal's Farm, South Brunswick/New Jersey, 19.5.1963, in: Banes: Greenwich, Abb. zwischen S. 150 und 151; Becker/Vostell: Happenings, S. 295f., 347ff.; Kaprow: Assemblage, S. 70ff., Ill.50-53; Kaprow: Collagen, S. 30-33, 126; Kaprow: Tree, o. P.; Kostelanetz: Theatre, S. 129; Marter: Limits, S. 41f., Pl.22, 30f. zwischen S. 76 und 77, S. 125, 172; Sohm: Happening, o. P.

Kaprow, Allan-Household, The Festival of Contemporary Arts, Auftrag der Cornell University, Ithaca/New York (»in the town dump outside Ithaca«), 3.5.1964 (Film, 16 mm, s/w, stumm, 22 Min.), in: Banes: Greenwich Village, S. 115f., 221ff., Bildteil zwischen S. 150 und 151; Drucker: Collaboration, S. 51; Glozer: Westkunst, S. 288f.; Goldberg: Performance 1998, S. 40, 232; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 115f.; Jappe: Performance, S. 74f.; Kaprow: Art 1966, S. 61; Kaprow: Assemblage, S. 323-337; Kaprow: Essays, S. 60; Kaprow: Happenings, S. 6-9; Kultermann: Leben, S. 122, Abb. 88, S. 211; Nöth: Strukturen, S. 50, Ill.1f., S. 52, 140f.; Oliva: Fluxus, S. 72ff.; Schimmel: Actions, S. 335; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Aktionen, o. P.

Kaprow, Allan (mit Frazier, Charles)-Gas, The Hampton Area of Long Island, New York, 6.-8.8.1966, (unterstützt von Dwan Gallery und WCBS-TV), in: Dreher: Beobachter, S. 409f.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.39; Kaprow: Collagen, S. 76f., 88, 90, 111, 114ff., 126; Kostelanetz: Theatre, S. 122f.; Rosenberg: Artworks, S. 225; Schug: Kunst, S. 312 (Farbabb.); Sohm: Happening, o. P.; Vergne: Art, S. 147; s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 587.

Koaktricen und Koakteure, keine von der Aktion ausgeschlossenen »Beobachter«: »There is thus no separation of audience and play….«[167] Kaprow realisierte in »›participation‹ Happening[s]«[168], was er 1958 in »The Legacy of Jackson Pollock« als »mögliche Partizipation« des »Beobachters« (s. Kap. 1.1.3) an Pollocks All-over auf Großformaten (s. Kap. 2.3.1) beschrieben hatte: »We are participants rather than observers.«[169] Kaprows schriftliche Anweisungen in dem Environment »Words« von 1962, Papier, Stifte und Schallplattenspieler zu verwenden (s. Kap. 2.4.1.1, 5.4), sowie seine Vorgaben als auktorialer Leiter in Happenings wie »Household« begrenzten die Möglichkeiten realer Partizipation (s. Kap. 1.1.3).

«Words« ließ sich in verschiedenen Ausstellungen realisieren und konnte jederzeit besucht werden, während die Operation der »realen Partizipation« in dem als kollektives Ritual organisierten Happening »Household« nur bei vorher festgelegtem Veranstaltungstermin möglich, dafür aber an jedem kunstexternen Ort ausführbar war, der dem Organisator geeignet erschien. »Words« hat Kaprow mehrfach in Ausstellungen rearrangiert, »Household« nur einmal im Außenraum realisiert. ›Reale Partizipation‹, wie Kaprow sie versteht, läßt sich in Environments wie in Happenings auf verschiedene Arten erreichen (s. Kap. 5.4).

Der werkinterne Beobachterstandpunkt in Environments und »›participation‹ Happenings« ohne externe, nicht an Aktionen beteiligte »Beobachter« bedingt, daß es keinen Gesamtüberblick über das Werk von einem bestmöglichen Standort oder einer Sequenz werkexterner Standorte aus gibt: Die »Kunstbeobachtung« ist abhängig vom Gedächtnis des »Beobachters«/«observers«, der das zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen werkinternen Standpunkten aus Gesehene aufeinander bezieht. Der veränderbare Beobachterstandpunkt in Environments und in Aktionsbereichen von Happenings kontrastiert mit den ästhetischen Forderungen des »modernism« Clement Greenbergs und Michael Frieds, die einen werkexternen Beobachterstandort voraussetzen. Im »modernism« wird die Beobachtung des »ästhetischen Gegenstands«[170] kantianisch durch das zugleich subjektive und allgemeine »interesselose Wohlgefallen« bestimmt. Daraus wird ein Unmittelbarkeitspostulat der »Kunstbeobachtung« abgeleitet (s. Kap. 1.1.2). Werk- und Umraum sollen nach Vorstellungen des »modernism« voneinander getrennt sein: Das geschlossene Werk

---

[167] Kaprow, Allan: Happenings in the New York Scene (1961). Neu in: Kaprow: Essays, S. 17.

[168] »›participation‹ Happening«: Allan Kaprow, 13.12.1966, in: Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 173.

[169] Kaprow: Legacy, S. 6.

[170] »ästhetischer Gegenstand«: Smuda: Gegenstand, S. 7: »Der ästhetische Gegenstand unterscheidet sich vom Kunstgegenstand darin, daß in ihm die wahrnehmungs- bzw. vorstellungsmäßigen Verarbeitungsprozesse von Kunst im Bewußtsein des Rezipienten thematisch sind.«

behauptet sich gegen eine Umwelt. Die Beobachterrelativität in Raum- und Zeitdimensionen, wie sie in Environments und Happenings unvermeidbar ist, und die Aufhebung einer »ästhetischen Grenze«[171] zwischen Werk- und Umraum widersprechen der formalistischen Relation zwischen isoliertem »Kunstgegenstand« und unmittelbarer ästhetischer Erfahrung.[172]

In »Assemblage, Environments and Happenings« kontrastiert Kaprow die Beobachterposition im Museum mit der im Environment: »picture shop« (mit aus dem Atelier translozierten, vom musealen Umraum isolierten Produkten) versus »intrinsically limitless form«. Diese unbegrenzte Form sieht er in Pollocks Aktionsmalerei vom Bildträger und im Environment von den Wänden eingeengt:

> ...the room has always been a frame or format too...

Das Happening im Außenraum wird zur zwingenden Konsequenz:

> Rather than fight against the confines of a typical room, many are actively considering working out in the open.[173]

---

[171] »ästhetische Grenze«: Michalski: Bedeutung, S. 10: »Die Grenze, die zwischen geformtem Kunstraum und ungeformtem Freiraum verläuft, wird hier als ›ästhetische Grenze‹ bezeichnet.«
Allan Kaprow 1958 über die Relation Werk-Beobachter in »Untitled Environment«/ »Beauty Parlor«, New York, 25.11.-13.12.1958 (s. Anm. 158): »In the present exhibition, we do not come to look *at* things. We simply enter it, are surrounded by it, become part of it...« (Kaprow: Exhibition, o. P.)

[172] Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 127-131, 233; s. Kap. 1.1.2.

[173] Kaprow: Assemblage, S. 154f.
Robert Morris thematisiert 1968 in »Anti Form« (Morris: Form) die Relation Rahmen/Feld bei einer bestimmten formalen Organisation von Installationen: In vielteiligen Installationen, deren einziges Ordnungsprinzip darin besteht, Elemente aus Filz, Stahl und anderen Materialien so auf dem Boden zu verteilen, daß der optische Eindruck einer gleichmäßigen Streuung (Entropie) entsteht, wiederholt sich nach Morris das Problem von Jackson Pollocks »All-over« (s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 113) zwischen potentiell unbegrenztem optischem Feld und materiell begrenztem Träger. Aus dem Rechteck des Bildfeldes wird das Bodenrechteck im umbauten Raum: »The duality is established by the fact that an order, any order, is operating beyond the physical things. Probably no art can resolve this. Some art, such as Pollock's, comes close.« (Ebda, S. 34) Allan Kaprow, der sein Environment »Yard« aus ungeordneten, eine vorgefundene Bodenfläche bedeckenden Reifen als Spielangebot für »Beobachter«-»Teilnehmer« 1967 im Pasadena Art Museum in Los Angeles rekonstruierte (s. Anm. 157), widerspricht in »The Shape of the Environment« Morris‹ These : Er weist Morris nach, daß er die formale Dualität zwischen begrenzter und offener Form und die Dualität zwischen materieller und optischer Ebene in einer Weise verbindet, die künstlerische Möglichkeiten ausschließt und restriktiven Charakter hat. Kaprow bezeichnet Morris‹ Typisierung der formalen und optischen Dualität als

Greenbergs Forderung nach einem begrenzten, flachen Bildträger, der bereits selbst als Gemälde – wenn auch noch nicht unbedingt als ein gutes – zu verstehen ist[174], und Kaprows Entgrenzung eines geschlossenen, vom Umraum isolierten Werkes zum Environment und zum Happening im Außenraum sind Gegensätze, die den amerikanischen Kunstdiskurs der sechziger Jahre bestimmen. Die Problematisierung des Postulates des isolierten Kunstgegenstandes führt im Diskurs über Kunst zum Gegensatz zwischen Objekt und Prozeß: Das prozessuale Moment bedingt eine Auflösung des Objektbegriffs in Begriffe wie Situation und Ereignis.[175]

Während Kaprow die Aktionsräume seiner Happenings seit »Sweeping« und »A Service for the Dead II« (1962)[176] von Environments zu Aktionen in Außenberei-

---

»conventional dualism of the stable versus the unstable, the closed versus the open...« Den Rahmen des begrenzten Installationsraumes identifiziert Kaprow als kontextbedingte Begrenzung: »Morris‹ new work...was made in a rectangular studio, to be shown in a rectangular gallery, reproduced in a rectangular magazine, in rectangular photographs, all aligned according to rectangular axes, for rectangular reading movements and rectangular thought patterns.« Kaprow wendet gegen Morris ein, daß Kontextfragen vor Kunstfragen - kontextbedingte »Weltbeobachtung« vor »Kunstbeobachtung« - zu beachten seien, und daß er mit der Ausgangsfrage »Anti Form« versus Form seine eigenen kontextbedingten Beschränkungen nicht reflektiert: »It may be proposed that the context, or surrounding, of art is more potent, more meaningful, more demanding of an artist's attention, than the art itself. Put differently, it's not what the artist touches that counts most. It's what he doesn't touch.« (Kaprow: Shape, S. 32f.)

[174] Greenberg: Abstract Expressionism. In: Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 131f.: »By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture - though not necessarily as a successful one.« (Vgl. rev. Fassung. In: Geldzahler: New York, S. 369)

[175] Vgl. Rosenberg: Object, S. 266f.: »Another development out of Action Painting in the direction of Pop art was the Happening, to date the most extreme movement of painting toward the performing arts. Instead of ›acting on the canvas‹, and trusting to the survival of the event in the traces of the pigment, painters and sculptors brought their personalities into play as actors before an actual crowd. As in Action Painting, the production of the art object was subordinated to the activity of the artist, now turned producer-director-actor. Action Painting showmanship had brought into being the mammoth canvases of Pollock and Kline as literal ›arenas‹ for the duel of the artist with his emerging image. The viewer had been drawn into the action on the canvas as a collaborator in establishing its significance. In the Happening the image making of artists was carried over directly into the public event. The Happening thus became an alternative to painting - a rival medium that carries to its logical conclusion the ›aesthetics of impermanence‹.« (Vgl. Kap. 1.1.2, 6.2)

[176] Kaprow, Allan-A Service for the Dead II, Ergo Suits Festival, Strand von Bridgehampton/New York, zwischen 19. und 25.8.1962, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 291; Kaprow: Assemblage, S. 97-100, Ill.72-76; Sohm: Happening, o. P.

chen erweiterte, übersprang Wolf Vostell in seiner künstlerischen Entwicklung – von Decollagen zu Formen des Happenings – das theaterexterne Innenräume in Aufführungsräume wandelnde Environment (s. Kap. 5.3). Wie Wolf Vostell in den Reise-Happenings, darunter »9-Nein-dé-coll/agen« (1963), »You« und »in ulm, um ulm und um ulm herum« (beide 1964), realisierte auch Kaprow mit »Calling« (1965) ein »›Guided Tour‹ or ›Pied Piper‹ kind of Happening«[177] mit verschiedenen Sta-

---

Kaprow, Allan-Sweeping, Ergo Suits Festival, in den Wäldern von Woodstock/New York, zwischen 19. und 25.8.1962, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 294, 341f.; Kaprow: Sweeping, o. P.; Sohm: Happening, o. P.

»Pastorale« (South Brunswick/New Jersey, Frühjahr 1958, in: s. Kap. 2.4.1.1 mit Anm. 156) plante Kaprow bereits als »open collage of events« durch »constructions in the landscape« (Telefonsgespräch, 9.10.1999).

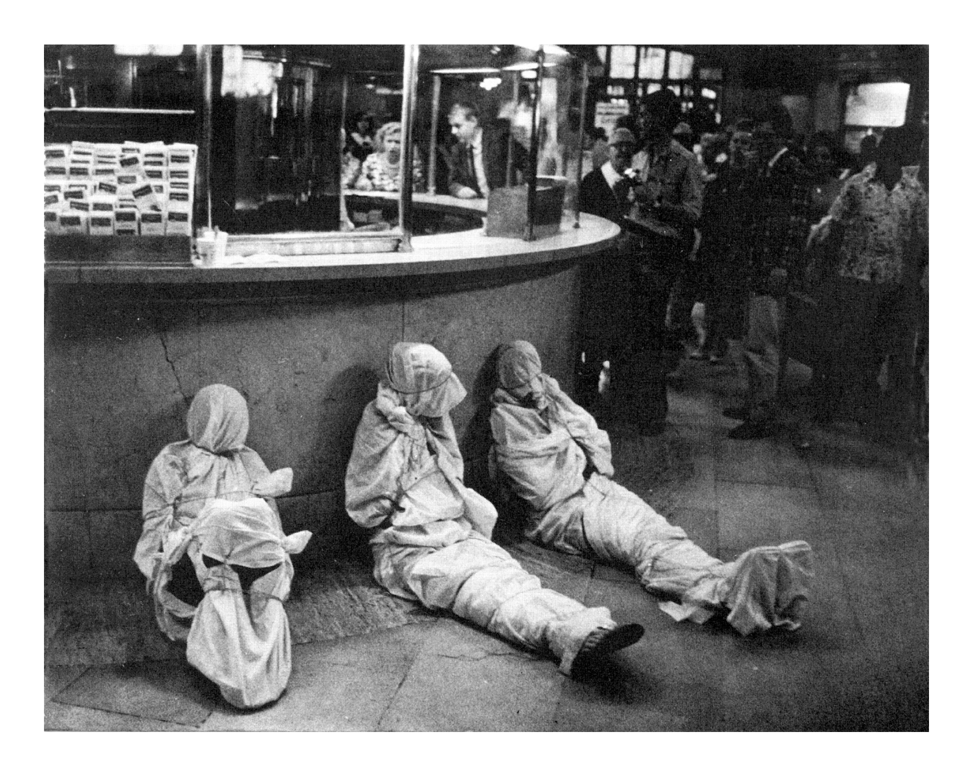
In »a large outside space (...under the overhanging roof of a hangar-like modern building)« realisierte Kaprow »The Night« (11.5.1961, University of Michigan, Open House 61, Ann Arbor/Michigan, in: Lebel: Plays, S. 83ff.; Nöth: Strukturen, S. 83ff. (Zitate), 88, 90f., 96f., 100-103), doch hat er den Aktionsbereich durch Einbauten begrenzt. Kaprow nutzt die Einbauten für eine Publikumsvertreibung: »...they are being forced out of the enclosure...When the last person is out, the event is completed.« (Zur Publikumsvertreibung: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 573)

177 »›Guided Tour‹ or ›Pied Piper‹ kind of Happening«: Kaprow, Allan: Pinpointing Happenings (1967). Neu in: Kaprow: Essays, S. 86.

Kaprow, Allan-Calling, New York und South Brunswick/New Jersey, 21.-22.8.1965, in: Dinkla: Pioniere, S. 29 mit Anm. 82; Dreher: Kunst 1994, S. 80 mit Anm. 4; Henri: Environments, S. 94f., Ill.71f., S. 193ff. (Skript); Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.31; Kaprow, Allan: Anmerkungen zu »Rufen« (Juli 1965). In: Sohm: Happening, o. P.; Kaprow, Allan: Calling (1965) [Skript]. Neu in: Sandford: Happenings, S. 195-201; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 128; Kaprow: Calling; Kellein: Wissenschaft, S. 37f.; Kirby: Art, S. 162-167 (mit ausführlichem Protokoll); Kostelanetz: Theatre, S. 112, 115-118; Sandford: Happenings, S. 217; Schilling: Aktionskunst, S. 61, 66f.; Schröder: Identität, S. 29-37, Abb.3-8, S. 39, 233; Vostell: Aktionen, o. P. (Skript auf dt.); s. Anm. 585.

Vostell, Wolf-9-Nein-dé-coll/agen, Galerie Parnass, Moltkestr. 67, Wuppertal, und 9 Stellen im Stadtgebiet von Wuppertal, 14.9.1963: Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 224, 226-236; Becker/Vostell: Happenings, S. 310f.; Haenlein/Körber: Vostell, S. 18, 71, Nr.83; Henri: Environments, S. 170f.; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 116ff.; Jährling: Galerie Parnass, S. 224; Loisy: Limites, S. 167, 358; Merkert: Vostell, S. 44f., 112-119, 319; Sandford: Happenings, S. 322f.; Schilling: Aktionskunst, S. 125; Schimmel: Actions, S. 79f., 274, 276f., 343; Simon: Vostell, S. 156, 169f., 212-227, 446; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 268-272; Wedewer: Vostell, S. 132, 211, 330; Wheeler: Art, S. 180, Ill. 319.

Vostell, Wolf-You, Cricket Theatre (Vortrag mit Allan Kaprow), New York und Great Neck/Long Island/New York, 19.4.1964 (Film, 16 mm, stumm, 3 Min.), in: Becker/Vostell: Happenings, S. 312-314, 379, 385f., 399-409; Bergmann/Rüdiger: Vostell, S. 36, 238; Goldberg: Performance 1988, S. 133f.; Hansen: Primer, S. 37-44, 70; Henri: Environments, S. 142, Abb.113f.; Kaprow: Assemblage, S. 260-268; Kaprow: Collagen, S. 105-110; Merkert: Vostell, S. 47ff., 51; Oliva: Fluxus, S. 93; Sandford: Happenings, S. 324; Schilling: Aktionskunst, S. 128f.; Schimmel: Actions, S. 275-278, 344;



13 Kaprow – Calling, 1965

tionen im Außenraum. Die »compartmented structure« ergab sich bei Vostell aus den Events an verschiedenen Stationen, welche durch Reisewege miteinander verbunden waren. In »Calling« schloß sich Kaprow dieser Art der Strukturierung an und erweiterte sie zu simultanen multilokalen Events.

Vostell kombinierte in »in ulm, um ulm und um ulm herum« möglichst disparate

---

Simhandl: Bildertheater, S. 96f.; Simon: Vostell, S. 70f, 172f., 440; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 263f.; Wedewer: Vostell, S. 192, 219; Wick: Soziologie, S. 116 mit Anm. 159.

Vostell, Wolf-in ulm, um ulm und um ulm herum - 24 verwischte Ereignisse an 24 Stellen der Stadt, Ulmer Theater in der Wagnerschule und andere Orte, Ulm und Umgebung, 7.11.1964, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 315-320, 377f., 386-394, 410-416; Bergmann/Rüdiger: Vostell, S. 35, 73, 205, 232, 239; Gorsen: Sexualästhetik, S. 425f.; Jappe: Performance, S. 18; Kellein: Wissenschaft, S. 112, Abb.179; Loisy: Limites, S. 173, 359; Merkert: Vostell, S. 46, 120-135, 304, 319f.; Sandford: Happenings, S. 324f.; Schilling: Aktionskunst, S. 125ff.; Simhandl: Bildertheater, S. 91; Simon: Vostell, S. 84-87, 154f., 171f., 440; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 234-254; Wedewer: Vostell, S. 92f., 126, 134, 330; Wick: Soziologie, S. 26f., 116f., 119 mit Anm. 168; s. Kap. 5.3 mit Anm. 682 (Partituren), 686.

Ereignisse über lange Distanzen, die zu überraschenden Erfahrungen führen und sich in der Imagination der Beteiligten zu Ereignisbildern (Schlachthof, Fliegerhorst etc.) verdichten und überlagern konnten. Weg und Ereignis waren in Vostells Ulmer Reise-Happening getrennte Elemente (s. Kap. 5.3). Anders als bei Vostells Reise zu disparaten Ereignissen ergab sich in Kaprows »Calling« eine die Reisen einschließende Aktionssequenz, denn hier waren Wege, Auto- und Fahrerwechsel auf Parkplätzen und Parkgaragen Teil der Gesamtstruktur (s. u.).

Vostell versetzte jeden »Teilnehmer« eines Reise-Happenings in die Lage eines Beobachters von Welt, die sich ihm anders als sonst zeigte, da die Wirklichkeit den Reisenden ›vorgeführt‹ wurde: so in »in ulm, um ulm und um ulm herum« zum Beispiel die von der Luftwaffe der Bundeswehr auf dem Flugplatz in Laupheim mit laufenden Turbinen vor den Beobachtern aufgestellten Düsenflugzeuge. Nach Vostell entfalteten die vorgeführten Wirklichkeitsfragmente eine Faszination, die einer sozialkritisch orientierten »Weltbeobachtung« widersprach:

> VORGÄNGE DIE IM LEBEN GRAUENHAFT UND FURCHTBAR SIND HABEN OFT EINE FASZINIERENDE ÄSTHETISCHE AUSSTRAHLUNG OBWOHL DER INHALT ODER DIE FOLGEN DES EREIGNISSES ABZULEHNEN SIND DIE HAPPENINGS MACHEN DIESEN ALPTRAUM BEWUSST UND SCHÄRFEN DAS BEWUSSTSEIN FÜR DIESE UNERKLÄRBARKEITEN UND DEN ZUFALL.[178]

Vostell gelang es, die Ästhetisierung des Politischen und die Politisierung des Ästhetischen zu problematisieren, indem er Ereignisse wählte, deren ästhetische und politischen Aspekte sich als Teile von zwei sich ausschließenden Weisen der »Weltbeobachtung« erwiesen (s. Kap. 5.3).

Vostells und Kaprows Happenings in kunstfremden Bereichen sind aus der kunstexternen Perspektive von »Teilnehmern« und ZuschauerInnen als alternative Modelle von »Weltbeobachtung« relevant, zugleich aber werden Kunstinteressierte über zu realisierende und realisierte Ereignisse so informiert, daß weder ihr Status ›als Kunst‹ in Frage gestellt noch die Bedeutung der kunstexternen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« von »Teilnehmern« und ZuschauerInnenn eingeschränkt wird. **Die Welt wird in »›Guided Tour‹«- Happenings von Vostell und Kaprow durch den Rahmen der Kunst beobachtet und zugleich werden (mit Weisen der »Weltbeobachtung«) kunstspezifische Weisen der Beobachtung in Frage gestellt.**

Die »Teilnehmer« von »Calling« wurden von Kaprow in sechs »Auto«- und drei »Pakete-Leute« geteilt. Die drei »Pakete-Leute« wurden am ersten Tag von drei »Auto-Leuten« an verschiedenen Stellen in New York abgeholt und durch die Stadt gefahren. Die »Pakete-Leute« wurden von den »Auto-Leuten« zuerst in Aluminiumfolien, dann nach Fahrerwechsel auf Parkplätzen von drei weiteren »Auto-Leuten« in Mullbinden verpackt. Nach erneutem Fahrerwechsel, diesmal verbunden mit Auto-

[178] Vostell, Wolf: o. T. [Manifest], 9.2.1966, in: Sohm: Happening, o. P.

wechsel in Parkgaragen, wurden die verpackten »Teilnehmer« möglichst gleichzeitig an die New Yorker Grand Central Station gefahren und zum Informationsschalter getragen. Die »Pakete-Leute« riefen ihre Namen, wickelten sich aus ihrer Verpackung und gingen zu Telefonschaltern, wo sie die »Auto-Leute« anriefen, mit denen sie nach dem ersten Fahrerwechsel gefahren waren. Fünfzig Mal mußte das Telefon läuten, ehe sich die »Auto-Leute« mit »Hallo« meldeten. Die Fragen der »Pakete-Leute« nach den Namen der »Auto-Leute« wurden mit Auflegen des Hörers (nicht) beantwortet.

Fünf »Auto-Leute« hingen sich am zweiten Tag in einem »Wald« in South Brunswick/New Jersey kopfüber an dafür vorbereiteten Seilen auf. Drei »Pakete-Leute« suchten die Hängenden und riefen ihre Namen. Wenn die »Here« antwortenden »Auto-Leute« gefunden wurden, sind sie von »Pakete-Leuten« entkleidet worden. Danach wurden die »Auto-Leute« ihrem Schicksal überlassen. »Auto-Leute«, die jetzt die Namen der anderen »Auto-Leute« riefen, realisierten eine »random vocal symphony«. Die »Auto-Leute« befreiten sich und alle »Teilnehmer« verliessen den »Wald«.

Der »Teilnehmer« Michael Kirby nennt zwei Aspekte, die für »Calling« und andere Außenraum-«›participation‹ Happenings« als spezifische Beobachterpositionen zu verstehen sind:

- Die »Teilnehmer« koordinieren und beobachten im Alltag übliche Handlungen wie Auto fahren und telefonieren zugleich wie immer und doch – bedingt durch Kaprows Anweisungen – anders.
- Die »Teilnehmer« werden von Passanten beobachtet: Die Realisation von »›participation‹ Happenings« verzichtet zwar auf jede Trennung zwischen »Beobachtern« und »Teilnehmern«, zufällige Beobachter sind aber, wenn die Events in öffentlichen Räumen Aufsehen erregen, die Passanten, denen die Differenz zwischen »Teilnehmer«-Aktionen und Alltagshandlungen auffällt:

Passanten bemerkten die in Aluminiumfolien verpackten Akteure in den für den ersten Fahrerwechsel abgestellten Autos. Die nacheinander vor der Grand Central Station haltenden Autos mit in Mullbinden verpackten Akteuren wurden von neugierig gewordenen Passanten bereits erwartet. So wurden in »Calling« Passanten zu »Beobachtern« von »Teilnehmern« und ihren Aktionen. Die Grenze zwischen »Teilnehmer« und »Beobachter« wurde von Kaprow in »18 Happenings in Six Parts« von der Bühne ins Environment verlegt und unter anderem in »Calling« vom Innen- in den Außenraum übertragen. Im Außenraum bildeten sich in »Calling« Übergangszonen zwischen Aktions- und Beobachtungsbereichen aus der Dynamik von Aktionen und Beobachterreaktionen. Installierte Grenzmarkierungen zwischen Aktions- und Beobachterbereichen entfielen.

Die Partitur zu »Self-Service« besteht aus Notationen von »Activities«, die zwi-

schen Juni und September 1966 ausgeführt werden konnten.[179] Kaprow wählte »Activities« aus einer grösseren Menge ausführbarer Aktionen per Zufallsverfahren für Orte – Boston, New York und Los Angeles – und Zeiten – nach Monaten gegliedert – aus und bestimmte, wo und wann Notationen dieser »Activities« »Teilnehmern« zur Verfügung gestellt wurden. Die »Teilnehmer« sollten mindestens eine »Activity« realisieren. Die Realisationen konnten Passanten im urbanen Kontext auffallen oder nicht. Aktionen konnten auch nur aus »Beobachtungsoperationen« bestehen und Beobachteroperationen konnten für nicht öffentliche Räume vorgesehen sein. In »Self-Service« entfiel die Reise-Struktur von »Calling« zu Gunsten einer offenen, unüberblickbaren Folge simultaner multilokaler Events in urbaner Lebenswelt. Dazu Kaprow 1966:

> A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place...A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in friend's kitchen, either at once or sequentially...It is art but seems closer to life.[180]

Kaprow führte in »Tree« und »Household« »Teilnehmer« in einen quasirituellen Handlungsablauf ein. In dem multilokalen Happening »Calling« entfiel der rituelle Charakter; es blieb aber ein geregelter Ablauf durch den zurückzulegenden Weg von den Startpunkten in der Stadt über die Grand Central Station zu einer Farm. Kaprow offerierte in »Self-Service« Notationen an drei Orten für in einem bestimmten Zeitrahmen ausführbare, mit Alltagsvorrichtungen vergleichbare oder identische Handlungen, die erheblich weniger spektakulär waren als die verpackten »Teilnehmer« in »Calling«. Die multilokalen Realisationen von »Calling« konnte Kaprow während der Ausführung nicht gleichzeitig kontrollieren. In Absprachen und Proben vor der Realisation allerdings konnte Kaprow seinen Einfluß überall geltend zu machen versuchen: Über die Strategie, gleichzeitig ablaufendes multilokales Geschehen an weit auseinander liegenden Orten in Proben nacheinander zu behandeln, wurde Kaprow zum indirekt präsenten Leiter, der realisationsrelevante Entscheidungen fällen kann. Kaprow hat in »Self-Service« seine Funktion als auktorialer Leiter – sei es direkt während der Aufführung oder indirekt in Proben – offensichtlich aufgegeben. Da in »Self-Service« die Handlungen an verschiedenen Orten der jeweiligen Stadt zu verschiedenen, von den »Teilnehmern« ausgewählten Zeitpunkten ausgeführt wurden, ohne Kaprow verständigen zu müssen, waren Fotodokumentationen von Realisationen der »Activity«-Notationen schwierig bis unmöglich: Wenn

---

[179] Kaprow, Allan-Self-Service, Boston (Institute of Contemporary Arts), New York (Harry N. Abrams Inc.), Los Angeles (Pasadena Art Museum, Pasadena/California), Juni-September 1966, in: Kaprow: Collagen, S. 126; Kaprow: Self-Service, o. P.; Kaye: Postmodernism, S. 35-40; Kostelanetz: Theatre, S. 113ff., 132; Sandford: Happenings, S. 221f., 227, 230-234; Sohm: Happening, o. P.; s. Kap. 1.1.3 mit Anm. 30, Kap. 2.4.2 mit Anm. 253, Anm. 585.

[180] Kaprow: Happenings, S. 3.

es tatsächlich keine Fotodokumente von Realisationen gibt – noch hat d. A. nur Fotos von Kaprow mit PartizipantInnen bei der Vorbereitung von Realisationen in New York gefunden – dann existiert das Happening »Self-Service« trotz Realisation nur als Skript und als Konzept im Kopf seiner Leser (s. Kap. 2.4.2).

Eine »Activity« in »Self-Service« besteht für »Teilnehmer« aus selbst ausführbaren Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen«.[181] Ein die Notationen Lesender (und Ausführender) kann »Self-Service« und die Entscheidungen, vor die ihn jede Notation stellt, ob (und wie) sie ausgeführt werden soll oder nicht, auch als Anlaß verstehen, über »Beobachtung dritter Ordnung« – als Beobachtung von Entscheidungen zugrunde liegenden Beobachtungensweise (s. Kap. 2.4.2, 5.4) – nachzudenken.

In Foto-Text-Notationen zu »Activities« (ab 1967) schlägt Kaprow eine Brücke zwischen Notationsformen, die wie konzeptuelle Dokumentationssysteme exponierbar sind, und Beobachteroperationen, die – nach den als Anleitung verwendbaren Foto- und Text-Informationen – wiederholt in kunstexternen Kontexten ausführbar sind. Kaprows Foto-Text-Notationen legen es dem Rezipienten nahe, sie als Handlungsanleitung aufzufassen. In Land und Concept Art dagegen wird die Präsentationsform der Dokumentationen werkkonstitutiv.[182]

---

181 Vgl. Kaprow, Allan: Pinpointing Happenings (1967). Neu in: Kaprow: Essays, S. 87 über den »Activity type« des »Happening«: »It is directly involved in the everyday world, ignores theaters and audiences...The Activity Happening selects and combines situations to be participated in rather than watched or just thought about.« Michael Kirby verschiebt den Akzent der »Activity« von der »participation« zum »thought about« und damit in eine Richtung, für die Kaprow den Begriff »Idea Art« reserviert. Siehe Kirby: Art, S. 166, 169 über »Activities«: »...the distinction is not in the observable character of the action but in the mental state of the observer as qualified by information...The important thing is the basic characteristic of interiorization that makes the Activity entirely different from any other art...Activities demonstrate in a very direct way the fact that all art essentially exists as personal experience.« Ein besonderer Zug des »Activity type« besteht offensichtlich in der Relation zwischen »situations to be participated in« und nicht nur fremdbezüglichen, an Beobachteroperationen in einer Umwelt orientierten, sondern auch selbstbezüglichen »Beobachtungsoperationen« («thought about«). Durch die Rückkoppelung der umweltinternen Beobachtersituation an selbstbezügliche und reflexive »Beobachtungsoperationen« werden Selbst-/Fremd-Bezüge in Selbst-/Selbst-Bezüge als (Selbst-/Fremd-)/Selbstbezüge integriert (s. Kap. 1.1.2, 4): Im »Activity type« des »Happening« werden Möglichkeiten des Fremdbezuges als Möglichkeiten zur Ausdifferenzierung des reflexiven Selbstbezuges konzeptualisiert. Dies gilt auch für verschiedene Formen der »Conceptual Performance« (s. Kap. 2.5.2.1) einschließlich der »Body Art« (s. Kap. 2.6). Kaprows Primat der Partizipation bzw. der Beobachteroperation vor »Beobachtungsoperationen« läßt sich durch eine Problematisierung der Beobachteroperationen vorausgehenden (und nachfolgenden) »Beobachtungsoperationen« ersetzen.

182 Kaprow, Allan-Activities, ab 1967, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 255, Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 463.

2.4.1.3 »Theater of [related and] unrelated succession«

Auch in Happenings von Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg und Robert Whitman sind »visitors«/«Besucher« in Environments mit ungewöhnlichen räumlichen Relationen integriert. Anders als bei Kaprow werden »observer«/»Beobachter« von diesen Künstlern jedoch nicht als »participant«/»Teilnehmer« (s. Kap. 2.4.1.2) in das Aktionsgeschehen einbezogen. Oldenburg beschreibt 1965 das Verhältnis, das sich in nicht-partizipativen Happenings zwischen der Aktion und dem in das Environment integrierten Publikum ergibt, als Teil der Aktionsstruktur:

> The place of the audience in the structure is determined by seating and by certain simple provocations.[183]

Die Form der Aktionssequenzen in Allan Kaprows »18 Happenings in 6 Parts« (s. Kap. 2.4.1.2) wie in Claes Oldenburgs erstem Happening »Snapshots from the City« von 1960 und den im selben Jahr folgenden »Blackouts«[184] läßt sich mit Michael Kirby als »compartmented structure«[185] beschreiben.

Oldenburg bezeichnet in seinem Happening-Skript zu »Blackouts« (1960) die von ihm bevorzugte Aktionsform als »Theater of unrelated succession.«[186] »Unrelated« steht, da Aktionen als Folge («succession«) in Aktionssequenzen aufeinander bezogen sind, für lose Relationen in Aktionssequenzen. Kirby bezieht den

---

Foto-Texte der Land und Concept Art: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 168-174; Dreher: Kunst 1994, S. 85ff., 88-91; s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 464, Kap. 3.1.4. Wie kunstexterne Referenzpunkte kunstintern präsentiert werden können, wird in Concept Art als Frage, in welcher Form referentielle Zeichenfunktionen kunstrelevant sind, problematisiert.

[183] Oldenburg: Statement, S. 202.

[184] Oldenburg, Claes-Snapshots from the City, The Ray Gun Spex, Judson Gallery, Judson Memorial Church, 239 Thompson Street, Greenwich Village/New York, 29.2.1960, 1.-2.3.1960 (Film, 16 mm, Ton, 5 Min.: Kamera: Stan Vanderbeek. Dauer: 5 Min. Verleih: Film-Makers‹ Cooperative, New York), in: Becker/Vostell: Happenings, S. 352; Bruggen: Oldenburg 1979, S. 12f.; Bruggen: Oldenburg 1991, S. 18f., 86-89, 91, Abb. 81; Celant: Oldenburg, S. 2f., 14, 25, 48f., 560, 563; Crow: Rise, S. 34f., Ill.22; Drucker: Collaboration, S. 55; Goldberg: Performance 1988, S. 131; Hansen: Primer, S. 61-64; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 37; Kellein: Wissenschaft, S. 30; Kirby: Happenings, S. 24, 201f.; Kostelanetz: Theatre, S. 134, 137, 139f.; Loisy: Limites, S. 60, 352; Rose: Oldenburg, S. 48, 184, 209; Schröder: Identität, S. 40f., Abb.9; Sohm: Happening, o. P.; s. Anm. 731.
Oldenburg, Claes-Blackouts, Christmas Varieties, Reuben Gallery, 44 East 3rd Street, New York, 16.-20.12.1960, in: Bruggen: Oldenburg 1979, S. 15; Bruggen: Oldenburg 1991, S. 88; Celant: Oldenburg, S. 560; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 39; Kirby: Happenings, S. 201; Kostelanetz: Theatre, S. 134, 141, 159f.; s. Anm. 186.

[185] »compartmented structure«: Kirby: Happenings, S. 21.

[186] Oldenburg, Claes-Blackouts, Skript, 1960 (Realisation: s. Anm. 184), in: Bruggen: Oldenburg 1979, S. 15.

Begriff »compartmented structure« nicht – wie Oldenburg im »Theater of unrelated succession« – auf den Zusammenhang isolierter Teile in einer Aktionssequenz, sondern legt ihm die Teilung einer Struktur («structure«) in getrennte Elemente («compartments«) zugrunde: Beide erklären das Problem der Relationierung getrennter Elemente auf verschiedene Weise, wobei Oldenburg von den Teilen und Kirby von einem vorausgesetzten Ganzen aus argumentieren.

Die Notation des von John Cage koordinierten Multimedia-Happenings 1952 am Black Mountain College (s. Kap. 2.2) verzichtete auf eine rekonstruierbare Relationierung der Aktionsteile. Die Realisation provozierte den Eindruck eines indifferenten ›Nebeneinanders‹ simultaner Ereignisse. Zwischen den Teilen von Oldenburgs Happenings sind Relationen der ›Spannung‹, des ›Gleitens‹ und des indifferenten ›Nebeneinanders‹ denkbar.[187] Beziehungen der ›Affirmation‹ und der ›Negation‹ setzen semantisch eindeutig faßbare Teile voraus, doch die Anordnung von »unrelated« »compartments« in einer »succession« verzichtet auf Vermittlungen semantisch eindeutig faßbarer Teile in einer übergeordneten narrativen Struktur.

Oldenburg führte 1960 »Snapshots from the City« mit seiner späteren Frau Pat Muschinski in dem Environment »The Street« auf. Das Environment bestand aus von der Decke hängenden und an den Wänden befestigten Teilen: Die Umrisse ausgeschnittener graubrauner flacher Rohmaterialien (Packpapier, Wellpappe, Jutesäcke, Holz etc.) bildeten Außenkonturen von Autos, Menschen, anderen Elementen der Straße und Sprechblasen. Die Flächen der aufgehängten Objekte waren mit Binnenkonturen und Schriftzeichen bemalt – Oldenburg lehnte sich an das Formenvokabular der Graffiti und der Comics an. Am Boden lagen Fund-

[187] Susan Sontag bestimmt 1962 Happenings als »Kunst des radikalen Nebeneinanders«: »Das Happening hat keine Handlung, wenngleich es eine Aktion oder vielmehr eine Kette von Aktionen und Vorgängen darstellt.« Die folgenden Bemerkungen über Relationen der ›Spannung‹, des ›Gleitens‹ und des indifferenten ›Nebeneinanders‹ zwischen »compartments« sind Ausdifferenzierungen von Sontags These des »radikalen Nebeneinanders« in Happenings von New Yorker Malern. (Sontag: Happenings, S. 309-321, Zitat S. 309.) Auch Oldenburgs Beschreibung seiner Happenings als »simultaneous presentation of contraries/opposites« (Oldenburg: Oldenburg), S. 54) zeigt, daß Sontags These des »radikalen Nebeneinanders« erweitert werden muß: Die Begriffe »contraries/opposites« bezeichnen nicht Relationen des ›Nebeneinander‹ (s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 248), sondern der ›Spannung‹ durch wechselseitige ›Negation‹. Die Elemente in Oldenburgs Happenings sind als Zeichen beobachtbar, deren Bedeutungsfelder je nach Kontextzuordnung verschiedene zueinander verschiebbare semantische Schichten ergeben (s. u. über »Gayety«). Die Bedeutungsfelder lassen sich zueinander in Beziehungen des ›Nebeneinanders‹, des ›Gleitens‹ und der ›Spannung‹ setzen. Die Aktionen verzichten auf Offerten von Anhaltspunkten, die es Beobachtern erleichtern können, eindeutige Beziehungen der ›Affirmation‹ und der ›Negation‹ herzustellen.

objekte, die Besucher in die Galerie brachten und aus denen Oldenburg auswählte, was seine Vorstellungen von »The Street« erfüllte oder ergänzte. Die 32 im Environment »The Street« von Muschinski und Oldenburg gestellten »frozen tableaux«[188] konnten die Besucher des Happenings »Snapshots from the City« nur durch eine offene Tür sehen: Die statische Haltung von Aktrice und Akteur hinter einer Begrenzung des Beobachtungsfeldes nennt Oldenburg »...painting in the shape of theater.«[189]

Muschinski posierte als Straßenmädchen, Oldenburg als Lumpensammler: Muschinski und Oldenburg führten in einem Environment aus gezeichneten Fragmenten »fragments of action« auf, »immobilized by instantanious illuminations.«[190] Blitzartig, wie »Snapshots« beleuchtet, wurden wechselnde Szenen aus dem New Yorker Stadtleben in Armenvierteln wie Greenwich Village gestellt, in dessen Zentrum am Washington Square Park der Aufführungsort – die Judson Memorial Church (s. Kap. 2.4.3) – lag.

Oldenburg spielte in »Aktion 5« einen »Kerl« und charakterisierte ihn als »Typ: Herumtreiber«:

> 1. sammelt lumpen auf 2. spuckt 2A. pinkelt, flötet 3. exhibiert sich 4. kämpft, boxt und droht...[191]

Nach Coosje van Bruggen »breitete sich« in »Snapshots from the City« »die Koprophilie, in Gestalt der Kraft des New Yorker Straßenlebens, wild und unkontrolliert aus.«[192] Der »Herumtreiber« verletzte zwar Grenzen, die bürgerliche Normen zwischen Schmutz und Reinheit ziehen, und sein Verhalten verstieß gegen Normierungen durch Körpercodes. Er lehnte sich aber nicht auf gegen die durch Macht und Geld regulierten Systeme der amerikanischen Gesellschaft, die ihm Armut, Schmutz und Ausgrenzung brachten. Der »Herumtreiber« erschien in »Snapshots« als Verweis auf die Komplementarität von Ausgegrenztem und Ausgrenzendem:

> The ›poetics‹ of transgression reveals the disgust fear and desire which inform the dramatic self-representation of that culture through the ›scene of its low Other‹.[193]

Die »Snapshots« waren an der Fotografie und am Film orientiertes bildhaftes Antiaktionstheater, das den Beobachter vor beleuchtete Tableaux positionierte, statt ihn in Aktionen zu involvieren[194]: Intendierte Oldenburg, die Beobachter der

---

188 Rose: Oldenburg, S. 184.

189 Oldenburg, Claes-Snapshots from the City, s. Anm. 184, New York, 29.2.1960, 1.-2.3.1960, Presseerklärung. Zit. in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 37.

190 Oldenburg: Statement, S. 201.

191 Bruggen: Oldenburg 1979, S. 12.

192 Bruggen: Oldenburg 1991, S. 86.

193 Stallybrass/White: Politics, S. 202, vgl. S. 132, 200ff.

194 Tableaux kamen auch 1924 in der Choreographie Bronislawa Nijinskas für «Le

»Snapshots« – in sicherer Distanz zu ihren sozialen ›Gegenbildern‹- zu einer reflektierenden Haltung der gesellschaftlichen Zustände zu provozieren, die Ausgegrenzte schuf und sich ihrer als »›scene of its low Other‹« bediente? Wie auch immer die Beobachter reagierten: Oldenburg schuf Momentbilder der Ausgegrenzten und damit Modelle der »self-representation« der Ausgegrenzten im Spiegel der Ausgrenzenden, die sich als solche erkennen konnten.

Die »frozen tableaux« von »Snapshots from the City« zeigten in kurzen Lichtphasen szenische Verdichtungen und die Dunkelheit zwischen den Lichtphasen als komplementäre Leere. Verdichtung und Entleerung sind Prozesse eines Zusammenhangs, einer gegenüber dem Literaturtheater bildhaft modifizierten und gebrochenen, aber nicht zerstörten narrativen Struktur. Die isolierten »Snapshots« konnten Beobachter als Teile der durch Alltagserfahrung vertrauten Lebenswelt erkennen und aufeinander beziehen, während sich bei den Simultanaktionen, die John Cage mit Merce Cunningham, Robert Rauschenberg und anderen 1952 am Black Mountain College realisierte (s. Kap. 2.2), zwar Durchdringungen der isoliert konzipierten und simultan in Zeitklammern aufgeführten Ereignisse auf den Ebenen der auditiven und visuellen Wahrnehmung zufällig ergeben konnten, aber kaum Lesemöglichkeiten durch semantische Bezugsrahmen wie Stadt oder Armut provoziert werden konnten – und wenn doch, dann war auch dies Zufall.

Zwischen Oldenburgs »Snapshots« und Cages simultanen Zufallsaktionen lassen sich die Parallelaktionen von Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (1959, s. Kap. 2.4.1.2) einordnen: Die pluralen Strukturen des »three ring circus« haben keinen narrativen Zusammenhang – kein Thema wie der öffentliche Stadtraum mit seinen BewohnerInnen in »Snapshots«. Wie Cages Überführung von Klangproduktionen in die Zeitorganisation von Ereignissen aller Art werden sie vielmehr vom Problem der formalen Organisation der Beziehungen zwischen Medien bestimmt. Doch Kaprow verbindet visuelle und auditive Medien in »18 Happenings in Six Parts« nicht nach Cages Verfahren ästhetischer Indifferenz, sondern nach Art der Polyfokalität der Bilder Pollocks. Aus dem vor Pollocks Großformaten stehenden Beobachter, der sich mental im Bildraum verortet und von Drip-Konfiguration zu Drip-Konfiguration gleitet, ohne alle Teile der Bildfläche zu überblicken (s. Kap. 2.3.1), wird der »observer«-«participant«/»Beobachter«-»Teilnehmer« im

Train bleu» vor (Libretto: Jean Cocteau. Musik: Darius Milhaud. Kostüme: Coco Chanel. Bühnenbild: Henri Laurens. Tanz: Les Ballets Russes de Serge Diaghilew. Aufführung: L'Opéra, Paris, Juni 1924. In: Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 148-153). Die schnappschußähnliche Darstellung des Freizeit-Badesports der Pariser Gesellschaft in Cocteaus Libretto pointierte Nijinska durch Stops für fotoähnliche Posen (s. Anm. 554). Oldenburg reduzierte die Handlung auf »Snapshots« in Form von »fragments of actions«: Aus Standbildern wurden schnappschuß- und filmähnliche kurze Szenen über einen Teil der New Yorker Gesellschaft.

vielteiligen Environment Kaprows, der zwischen Raumteilen wandernd je nach Standort verschiedene Aspekte der simultanen Aktionen wahrnimmt. Analog zu den am Rand des Blickzentrums nur noch vage erkennbaren Drip-Spuren Pollocks sind in »18 Happenings in Six Parts« Aktionen in anderen Raumsegmenten nur partiell sicht- und hörbar: Der »Beobachter« ist nicht mehr nur mental ›im Bild‹, sondern auch ein real ›im Labyrinth‹ eines Environments sich orientierender und bewegender »Teilnehmer«. Die teilweise transparenten Paravents und die in jedem der »Six Parts« simultan hörbaren Klänge verdichten die Sinneseindrücke der losen Folge simultaner Ereignisse in jedem »ring« und provozieren Beobachter zu Assoziationen, welche die – vom jeweiligen Standort im »three ring circus« wahrnehmbaren – Elemente der simultanen Events aufeinander beziehen. Oldenburg dagegen zerreißt Kaprows loses Bezugsfeld in isolierte »Snapshots«, nicht ohne durch diese Isolierung das den »Shots« Gemeinsame – Urbanes in spezifischen Brechungen – hervorzuheben. Durch die Isoliertheit der Szenen werden die Zusammenhänge im gleich bleibenden Environment betont: ›arme‹ Materialien als Mittel der Darstellung armer Leute, aus deren Lebensbereichen die Kleidung und die Materialien des Environments stammen.

Oldenburg führt nach »Snapshots from the City« bis 1967 viele Happenings in Environments auf, die aus malerisch-plastischen Elementen bestehen. Oldenburgs Entwicklung von Environments aus »clusters of form and color«[195] zum Aktionstheater belegt Kaprows These von der Entwicklung des Happening aus der Expansion künstlerischer Formen in den Raum – ins Environment – und in die Zeitdimension. Kaprow vertritt in »Some Observations on Contemporary Art« die These von der Erweiterung künstlerischer Formen und beschreibt die »extension« vom Tafelbild zu »agglomerates« im Raum und zur »whole world of experience«: zu »sound, odors, artificial light, movement and time.«[196]

---

[195] Oldenburg: Oldenburg, S. 54.

[196] Kaprow: Observations, o. P. Kaprow ersetzt in dem in Kap. 2.4.1.1 zitierten Interview von 1966 (s. Anm. 159) die »extension« vom flachen Bildträger zu »agglomerates« im Raum durch eine »extension« zur »giant assemblage«. Kaprows Beschreibung des Weges von der »giant action collage« zur »giant assemblage that grew and grew until it filled the room« (s. Anm. 155) ist in seinem Oeuvre abzulesen, während Oldenburgs Werkentwicklung der These von der »extension« eines »work of art as a thing...« zu »›mixed mediums‹ that do not belong to ›art‹, but to industry, the household...and the hardware store« und die als »agglomerates« im »environment« präsentiert werden (Kaprow: Observations, o. P. Vgl. Seitz: Art, S. 91 mit einer Entwicklungslinie von »painting and collage« über »›agglomerates‹« zu »three-dimensional assemblages large enough for the spectator to enter«.), entspricht. »Agglomerates« ist in Bruggen: Oldenburg 1979, S. 13 mit »Anhäufungen« und »extension« mit »Erweiterung« übersetzt worden. Oldenburg verwendet in einer Notiz zu »The Store« den Begriff »agglomerations« (Oldenburg: Oldenburg, S. 80).

Kaprows Darstellung des Weges vom Aufbrechen des geschlossenen Werkes zu »agglomerates« im Raum entspricht Oldenburgs Vorstellung vom Aufbrechen der »Box« der Bühne durch »Anhäufungen« von Fundobjekten und Werken (bemalte Objekte im Raum[197]) in Environments, in denen ZuschauerInnen plaziert und Aktionen präsentiert werden. Im Unterschied zu Kaprow skizziert Oldenburg 1961 den Weg zum Environment als Aktionsraum nicht als Weg von künstlerischen, sondern von Theatertraditionen, von der »stage as a solid cube« zum Happening:

> I think of space as material as I think of the stage as a solid cube or a box to be broken.[198]

Environment, Beleuchtung, Verkleidung und die Nähe des Publikums zu Aktricen und Akteuren konstituieren die Aufführungsumstände eines »theater of action or of things (people too regarded as things)«.[199] Die Aktionen beschränken sich meist auf »alltägliche Situationen, Gesten und Bewegungen«.[200]

---

[197] Oldenburg überführt Malerei - traditionell auf rechteckig flachem Träger - in »agglomerates«/«agglomerations« (s. Anm. 196): Aus linearer Malerei (Kasein, Sprühfarbe) auf irregulär begrenzten Trägern (Pappe und Zeitungspapier auf Holz) in »The Street« (Ray Gun Show, Judson Gallery, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Februar-März 1960/Reuben Gallery, 61 Fourth Avenue, New York, 6.-19.5.1960, in: Bruggen: Oldenburg 1991, S. 16-21, 89; Celant: Oldenburg, S. 22, 24f., 46-58, 536; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 26f. mit Abb.19f., S. 30, 37; Johnson: Oldenburg, o. P., Abb.3ff.; Rose: Oldenburg, S. 31, 37-50; Schimmel: Actions, S. 66) werden in »The Store« Reliefs und Skulpturen (in Kleister aufgeweichtes Musselin und Jute in Gips, teilweise auf Maschendrahtgestell) mit aufgemalten Farbfeldern (Lack-, Latex- und Spritzfarbe) (Environments-Situations-Spaces, Martha Jackson Gallery, 32 East Street, New York, 25.5-23.6.1961/Ray Gun MFG. Co., 107 East 2nd St., New York, 1.12.1961-31.1.1962/Green Gallery, New York, 24.9.-20.10.1962, in: Bruggen: Oldenburg 1979, S. 20-27; Bruggen: Oldenburg 1991, S. 22; Celant: Oldenburg, S. 3f., 76-95, 104-127, 150-163, 536; Johnson: Oldenburg, o. P., Abb.7-12; Oldenburg: Oldenburg, bes. S. 1-67; Rose: Oldenburg, S. 63-69, 74-85, 89f.; Schimmel: Actions, S. 66-69; Sohm: Happening, o. P.).

[198] Oldenburg, Claes: Notes. New York 1961. Zit in: Bruggen: Oldenburg 1979, S. 27; Oldenburg: Oldenburg, S. 80.

[199] Oldenburg: Oldenburg, S. 80.
«Theater of action«: In der englischen Übersetzung von Antonin Artauds «Le théâtre et son double» (s. Anm. 285, 524) erscheint der Begriff »the theater of the action« (zit. nach Banes: Greenwich, S. 115 (s. Artaud: Theater, S. 102f.). Oldenburg über Artaud: s. Lit.hinweise in Anm. 524). Kaprow bezeichnet »Happenings« 1962 als »part of theater in so far as they are actions performed in a certain time;...« (Kaprow, Allan/Whitman, Robert, Einladungskarte, The New York Poets Theatre, Maidman Playhouse, New York, 22.3.1962. Neu in: Sohm: Happening, o. P.) Die Gruppe von Aktricen und Akteuren um Ken Dewey konstituierte sich als »Action Theatre, Inc.« (Sandford: Happenings, S. xiii, vgl. S. 207. Vgl. das »Action Theater Event« in Anm. 1).

Vom 23. Februar bis 26. Mai 1962 führt Oldenburg zwischen bemalten »Store«-Reliefs in drei Räumen seines »Ray Gun MFG. Co.« genannten Ateliers den zehnteiligen Zyklus »Ray Gun Theater« auf:

> A series of plays dealing with the US consciousness, really nonconcrete in content though expressed concretely. The content is the US mind or the US ›Store‹.[201]

In einigen Aufführungen dieses Zyklus verdichtet Oldenburg die Aktionssequenzen zu »pseudo-plots«.[202] Das auf 35 Beobachter beschränkte Publikum steht in den kleinen, mittels Fenster für Durchblicke offenen Aufführungsräumen. Oldenburg beschreibt die Installation in einem der drei Räume für die Aufführung von »Store Days I« so:

> The smallest room. painted all black. the floor is covered with debris, recollections, trash of a historical nature, carefully selected. wood pieces, photos, newspaper clippings, paper, cloth, chairs, rope, comic books, books to improve oneself, candy wrappers, cans, cartons, bottles, packages, food remnants, notes, letters, shoes and other articles of clothing etc. etc.

In »the smallest room« stehen ein Bett und ein Stuhl, beide von Oldenburg bearbeitet, und ein zerstörtes Radio. Ein Akteur (Lucas Samaras) ist mit »a dark jacket,

---

Der strikten Trennung zwischen »Happening« und »Action Theater«, die Dark Suvin in »Reflections on Happenings« (1970. Neu in: Sandford: Happenings, S. 290) vorschlägt (s. Anm. 524), widerspricht die Terminologie von Happening-Künstlern (vgl. neben Oldenburg und Dewey auch Nitsch, s. Anm. 303, 505, 524). Suvin versteht unter »Action Theater« »a staged performance ›matrixed‹ in space and plot«, die auch dann nicht als Happening bezeichnet werden soll, wenn »Happening techniques are elevated into a staged performance«. Als Beispiel erwähnt er Kenneth Browns Stück »The Brig«, das von »The Living Theater« 1963 in eigenen Aufführungsräumen in der Fourteenth Street in New York aufgeführt und von Jonas Mekas gefilmt wurde (s. Anm. 523). Richard Schechner dagegen plädiert für die Aufhebung von Grenzen zwischen verschiedenen Aktionsformen und verweist auf eine Aktionspraxis, in der die verschiedenen Formen ineinandergeblendet (und um Zwischenformen erweitert) werden: »A continuum of theatrical events blend one form into the next.« Das »continuum« des Aktionstheaters reicht nach Schechner »from non-matrixed performances to orthodox mainstream theater...« (Schechner: Theater, S. xix. Schechner bestätigend: s. Kap. 2.5.3).

«people too regarded as things«: vgl. Kap. 2.4.3 mit Anm. 267, Kap. 2.5.1.1.15 mit 371, Kap. 3.3 mit Anm. 602 über den »Körper« als »Objekt« oder »Material«.

200 Rose: Oldenburg, S. 183 (Übers. d. A.).

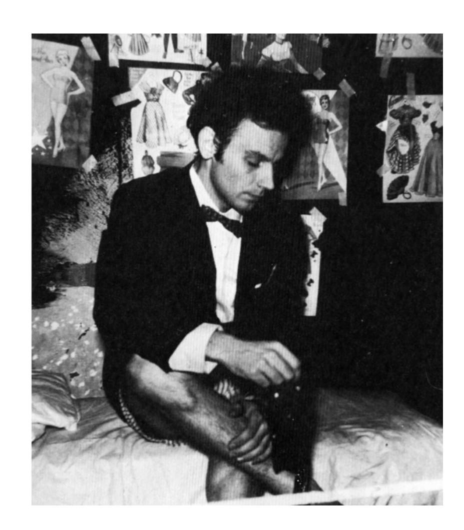
201 Oldenburg: Oldenburg, S. 80; Rose: Oldenburg, S. 69.

202 Oldenburg: Statement, S. 201: »In some pieces, I tried to setting up events into a pattern, a pseudo-plot, more associational than logical (Ray Gun Theater, those after ›Store Days II‹ especially March-May 1962, New York).« Vgl. Oldenburg: Oldenburg, S. 81: »...there is a sequence but not plot or given relation of the events and objects as they occur...«





14 Oldenburg – Store Days I, 1962



a yellowed shirt with a starched curled up collar« bekleidet.[203] Er trägt »no pants« und ist »bare feet, painted ink«. Lichteffekte sorgen für die Eindrücklichkeit der Szenen. Oldenburg legt die Aktionen in »Station I« fest:

> He sits, kneels, lies on the bed, crawls under it, walks around the room (which has the appearance of a cave or a jail cell).[204]

Oldenburg skizziert weitere »12 Ereignisse«, in denen Eßbares (Brötchen), Kleidung (Schuhe, Hemd), Bewegungen auf dem Bett (knien) sowie ein Handschuh (der

---

Oldenburg, Claes-Ray Gun Theater, Ray Gun MFG. Co., 107 East 2nd St., New York, 23.2.-26.5.1962 (Filme: Ders.-One/Two, 1962, s/w, 20, 7 und 22, 7 Min. Kamera: Raymond Saroff. Vertrieb: Film-Maker's Cooperative, New York), in: Becker/Vostell: Happenings, S. 354; Bruggen: Oldenburg 1979, S. 27, 30f.; Bruggen: Oldenburg 1991, S. 26, 88, 90, 92f.; Celant: Oldenburg, S. 3, 26f., 128-141, 560f., 563; Hansen: Primer, S. 30, 65f.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 40-42; Henri: Environments, S. 42, Abb.29, S. 100f., 106f., 191ff.; Johnson: Oldenburg, o. P., Fig.10; Kirby: Happenings, S. 24f., 200ff., 205-233; Kostelanetz: Theatre, S. 137, 141, 145, 158, 160; Lebel: Happening, S. 53, 56 mit Anm. 1; Oldenburg: Oldenburg, bes. S. 68-149; Rose: Oldenburg, S. 68ff., 184f., 207, Nr.41-44; Schimmel: Actions, S. 69, 340.

203 Bruggen: Oldenburg 1991, S. 90: »...ein unerschöpflicher Vorrat an getragener, in den ständigen Wohltätigkeitsbasaren in der Lower East Side gekaufter Kleidung.« Oldenburg, Claes-Store Days I, Ray Gun Theater, s. Anm. 202, New York, 23.-24.2.1962, in: Bruggen: Oldenburg 1979, S. 28f.; Bruggen: Oldenburg 1991, S. 88ff., 92f. mit Abb.82; Cameron: Schneeman, S. 9; Celant: Oldenburg, S. 27, 132; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 127f.; Johnson: Oldenburg, o. P., Abb.6; Oldenburg: Oldenburg, S. 84-89 (Zitate aus Aktionsnotation); Rose: Oldenburg, S. 68f.; s. Anm. 742.

204 Oldenburg: Oldenburg, S. 89.

über ein Ende eines Drahtes geschoben ist und an diesem durch eine Öffnung in den Aktionsraum geschoben wird) eine Rolle spielen.

Der Akteur geht mit den ziellosen Bewegungen eines Arbeitslosen in einem Arme-Leute-Viertel (in einer von poveren Materialien und Abfall bestimmten Umgebung), in dem sich auch die Beobachter befinden. Oldenburg stellt in den drei Räumen eine urbane Außenwelt, die die Innenwelt (den Aktionsraum) bestimmt, und eine Innenwelt, ununterscheidbar von der Außenwelt, vor: Die »Zelle« («cell«) wird zur »Höhle« («cave«) auf der Suche nach Geborgenheit, aber auch zum Gefängnis («jail«), das zugleich von der Außenwelt abschließt und mit seinem Zivilisationsmüll (nicht Abbild oder Spiegel, sondern) Teil dieser Außenwelt ist, die sich in Innenwelten beliebig bricht. Aktionstheater wird in Oldenburgs Realisationen zu einer Version der Pop Art, die die Differenz zwischen Schein der korporativ organisierten Warenwelt und Müll zur Thematisierung des Kontextes armer Stadtbewohner ›vor Ort‹ einsetzt, um die fehlende Möglichkeit der Distanzierung des Einzelnen von der Warenwelt zu problematisieren, da ›Individualität‹ auch auf der Schattenseite der kapitalistischen Warenproduktion an deren soziale Systeme durchdringende Organisation von Grenzsetzungen (s. o.) beziehungsweise an deren Einfluß auf soziale In- und Exklusionsweisen[205] gebunden ist.

Oldenburgs »environmental theater« (s. Kap. 2.5.3) ist nicht partizipatorisch im Sinne einer Koaktion mit und zwischen Beobachtern (und Aktricen oder Akteuren), sondern im Sinne einer »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3), einer Anregung der Imagination, die in der Aktion Erlebtes mit Erinnerungen an die eigenen urbanen Erfahrungen verknüpft:

> To fuse memory and present, this is my goal. Store equals both present and memory. Incarnate memory, dream of art...
> Kinetic in art means for me more than physical movement. It means movement in time and identity and relation, an imaginary activity. Unlimited this way. I prefer the physical movement in the spectator too not in the work. Its definition depends on his position in time and space and in imagination. He invents the work.[206]

---

[205] »Differenz von Inklusion/Exklusion«: Luhmann: Gesellschaft, S. 168ff., 618-634, 1094, bes. S. 622, 631: »Differenzierungsformen sind...Regeln für die Wiederholung von Inklusions- und Exklusionsdifferenzen innerhalb der Gesellschaft, aber zugleich Formen, die voraussetzen, daß man an der Differenzierung selbst und ihren Inklusionsregeln teilnimmt, und nicht auch davon noch ausgeschlossen wird...Die Exklusion integriert viel stärker als die Inklusion - Integration...verstanden als Einschränkung der Freiheitsgrade für Selektionen. Die Gesellschaft ist folglich...in ihrer untersten Schicht stärker integriert als in ihren obersten Schichten. Sie kann nur ›unten‹ auf Freiheitsgrade verzichten.«

[206] Oldenburg: Oldenburg, S. 138f., mit negativem Bezug auf kinetische Kunst (Barrett, Cyril: Kinetic Art (1967/70). In: Stangos: Concepts, S. 212-224; Buderer: Kunst; Popper: Kunst).

Oldenburg realisiert »environmental theater«, das den Beobachter im Aufführungsraum lokalisiert, als Erinnerungstheater. Dieses Erinnerungstheater verzichtet auf Beobachteroperationen im Environment: Es bricht die Relation Außen/Innen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« ›vor Ort‹ in Außen/Innen-Relationen durch »Beobachtungsoperationen« in Denk- beziehungsweise Gedächtnis-/Erinnerungsrahmen und bettet so Außen/Innen-Relationen als Binnenbrechungen in grössere Rahmen ein: (Innen(Innen/Außen)). Oldenburg läßt Beobachtern zwar die Freiheit zur Semantisierung der präsentierten Zeichen vor autobiographischem Hintergrund, provoziert aber auch durch die Bezüge auf »Store« und die »US[A]«, Autobiographisches als kontextabhängig zu erkennen: »Store« verweist auf (beziehungsweise ist die Binnenbrechung von) New York und New York auf (beziehungsweise ist die Binnenbrechung der) »US«-Warenwelt, die wiederum eine Brechung der kapitalistischen Weise(n) der »Weltbeobachtung« ist. Oldenburgs Erinnerungstheater ist zeitgenössisches ›Welttheater‹, das nicht mehr die Welt auf der Bühne repräsentiert[207], sondern durch sein Teil-der-Welt-Sein und durch die Lokalisierung des Beobachters in diesem Teil der Welt »Weltbeobachtung« als fortwährenden Prozeß problematisiert (s. Kap. 4.2, 5.1).

Das Plot von »Gayety« (1963)[208] arbeitet mit einem fiktiven Flughafen, dessen Hangar und dem Stadtplan von Chicago. Die Anspielungen und symbolischen Funktionen von Objekten als Synekdochen für Orte etc. sind von Beobachtern kaum nachvollziehbar: Oldenburg bietet ein Theater der Relikte in der Funktion von Chiffren.[209] Sechs »combinations« aus Begriffsreihen mit Substantiven (zum Beispiel »Combination four: ICE, BUTTER, WATER, ORANGES, SKATES«) dienen Oldenburg als Basis zur Entwicklung von simultanen Aktionen mit Requisiten. Bildprojektionen kündigen neue Verknüpfungen an.

---

[207] »Welttheater«/«Theatrum mundi«/«Theatrum vitae humanae« des 17. Jahrhunderts mit Gott als Spielmeister, der Welt als Bühne und den Menschen als Schauspielern: Alewyn: Welttheater, bes. S. 60-72; Fischer-Lichte: Geschichte 1990, Bd. 1, S. 154-186; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 14.

[208] Oldenburg, Claes-Gayety, Lexington Hall, University of Chicago, Chicago, 8.-10.2.1963 (Film: Zimmerman, Vernon-Scarface and Aphrodite, 1963, 16 mm, s/w, Ton, 15 Min. Vertrieb: Film-Makers‹ Cooperative, New York), in: Banes: Greenwich, S. 58, 88, 132ff.; Bruggen: Oldenburg 1979, S. 36-41; Celant: Oldenburg, S. 561, 564; Kirby: Happenings, S. 234-261; Nöth: Strukturen, S. 40, 89f.; Rose: Oldenburg, S. 185, 207; Schmidt: Experiment, S. 35.

[209] vgl. Artaud: Theater, S. 14, 42, 96 über »Hieroglyphen«.
Oldenburgs Vorgehen des beziehungsvollen Nicht-Bezugs durch das Aufgreifen von Elementen aus »Weltbeobachtung« in einer Art, die es dem Beobachter unmöglich macht, den Realitätsbezug zu rekonstruieren, zugleich aber nicht (nur) desemantisiert, sondern (auch) semantische Bezüge als Bezugspotential der Beobachterimagination offeriert, erinnert an Frank O'Haras Umgang mit Alltagsimpressionen und Namen von Orten und Personen in Gedichten (Dreher: Traces, S. 14).

Der räumlichen Anordnung der Aktionen liegt der Stadtplan von Chicago zugrunde. Für die im Environment zwischen Aktionsbereichen sitzenden Beobachter verschieben sich ständig die Möglichkeiten der Kontextzuordnung zwischen den Bildern und Aktionen jeder »combination« sowie zwischen den semantischen ›Schichten‹ der Bezugsrahmen »Gayety«, Flughafen und Stadt. Oldenburgs »fragmented theater of suggestions«[210] provoziert »Beobachtungsoperationen«, die sich im Falle des »pseudo-plot« »Gayety« als semantische ›Faltungen‹ beschreiben lassen: Mit der sich wandelnden Focussierung der Aufmerksamkeit des Beobachters und mit veränderten Kontextzuordnungen verschieben sich auch die Konstellationen der semantischen Schichten. Oldenburgs ›Welttheater‹ basiert nicht auf einer statischen Form der »Weltbeobachtung«, sondern provoziert die Imagination zu Spielformen mit einer Pluralität veränderbarer Weisen der »Weltbeobachtung«.

Robert Whitman weist die ZuschauerInnen in »The American Moon« (1960) schon beim Eintritt zu Zugängen in sechs Tunnels, die in einen zentralen ovalen Aufführungsbereich münden. Von keinem der mit rot bemaltem Packpapier verkleideten Tunnels ist der ganze Aufführungsraum überblickbar. Jeder der acht bis zehn Beobachter pro Tunnel sieht nur einen Ausschnitt des zentralen Aktionsbereichs. Außerdem sind von jedem Standpunkt Beobachter in anderen Tunnels erkennbar. Die Blickführung demonstriert gerade in der Relativierung des Beobachterstandorts, wie beobachterzentriert Aktionen organisiert werden.

Whitman unterbricht während der Aufführung den Blickkontakt zwischen den Publika in verschiedenen Tunnels durch Plastikvorhänge mit weißen Papieren, auf die sechs Mal derselbe Film projiziert wird (s. Kap. 3.1.1). Im Film und auf der Aktionsfläche erscheinen große, mit Kleidung bedeckte Bälle. Solche Korrespondenzen zwischen Aktion und Film regen »Beobachtungsoperationen« an. Relationen zwischen Kleidern und Personen spielen im Film und in der Aufführung eine Rolle. Von einem Akteur werden Bälle vor Tunneleingänge gelegt. Die Bälle, die von einem anderen Akteur in Tunneleingänge auf einer Seite geworfen werden, werden geholt und auf die gegenüberliegende Seite gebracht. Beide Akteure legen und holen alternierend Bälle von jeweils anderen Seiten. Im Mittelpunkt weiterer Aktionen steht ein großer, aufgeblasener, transparenter Ballon, dessen Ausmaße von den Zuschauerplätzen in den Tunnels nicht erkennbar sind. Klänge werden nicht nur auf der zentralen Bühne, sondern auch auf den Tunnels produziert. Zum Beispiel wird der sich mit Luft füllende Ballon sichtbar, nachdem bei dunklem Aktionsbereich Geräusche von Staubsaugern hörbar waren. Begrenzung des Blickfeldes und Überlagerung von Klängen aus verschiedenen Richtungen werden wie in Kaprows »18 Happenings in Six Parts« kombiniert.

Nach den beschriebenen und weiteren Szenen bittet Whitman die Beobachter,

[210] Bruggen: Oldenburg 1991, S. 27.

den zentralen Aufführungsraum zu betreten, den vorher der Ballon ausfüllte. Weitere Aktionen finden über den Beobachtern und auf den Tunnels statt. Handlungen von Aktricen und Akteuren mit Objekten und Licht sind zu sehen, die teils selbstverweisend konkret und teils Assoziationen provozierend sind: So erscheinen zwei sich wild bewegende, mit Kleidung drapierte Bälle, ein an einem Trapez über den ZuschauerInnen hängender Akteur; Gesichter tauchen mittels blitzender Lichtquellen aus dem Dunkeln auf.

Durch die Tunnels wird zuerst der Blick auf die Aktion im Zentrum gelenkt, dann wird die Aktion dezentriert und fragmentiert. Whitman kombiniert Aktionssequenzen zu einer losen Folge und setzt die Beobachter zwar in ein Environment, fordert sie aber nicht zur Teilnahme an Aktionen, sondern nur zu einem Ortswechsel auf und tauscht damit die etablierte Relation Peripherie-Beobachtende in die Kombination Zentrum-Beobachtende – also: Zentrum mit Beobachtenden (statt Beobachteten).[211] Mit ungewöhnlichen Verteilungen von Aktricen/Akteuren und Beobachtern im Environment knüpft Whitman zwar an Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (1959, s. Kap. 2.4.1.2) an und differenziert die Verschränkung von räumlicher Aufteilung mit der Sequenzierung selbstverweisender und Assoziationen provozierender, nicht narrativer Aktionen aus, erweitert aber die bei Kaprow angelegten Möglichkeiten zur Publikumspartizipation nicht. Whitman geht es eher um eine Aufführung mit originellen und sich im Aktionsverlauf verschiebenden Grenzen zwischen Aktionsfläche und Zuschauerbereichen, als um eine Integration von ZuschauerInnen in die Aktion.

In Happenings wie Red Grooms‹ »The Burning Building« von 1959, Jim Dines »The Smiling Workman« und »Car Crash« von 1960, Allan Kaprows »The Courtyard« von 1962 und Robert Whitmans »Prune. Flat.« von 1965 sind die »successions« nicht mehr »unrelated«, sondern verdichten sich zu narrativen Folgen eines »Play«: Die »fragments of action« verbindet nicht nur ein bildhafter, sondern auch ein erzählerischer Zusammenhang, wie die Feuerwehr in Grooms‹ »The Burning Building«

---

[211] Whitman, Robert-The American Moon, Reuben Gallery, 44 East 3rd Street, New York, 29.11.-7.12.1960/Dia Art Foundation, 469 Washington Street, New York, 23.4.1976/Aufführungsraum des Künstlers, 19th Street, New York, 1976, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 322ff., 353; Goldberg: Performance 1998, S. 41, 232; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 41, 46, Fig.47f.; Henri: Environments, S. 93f., 102, 104ff., Ill.81ff.; Kaprow: Assemblage, S. 57-63, Ill.42, S. 76, Ill.56; Kirby: Art, S. 121; Kirby: Happenings, S. 17, 19, 137-147; Kostelanetz: Performance(s), S. 146f.; Kultermann: Leben, S. 54f., Abb.27f., S. 211; Loisy: Limites, S. 58f.; Marter: Limits, S. 14, 20, Fig.13, S. 66f., Fig.44, S. 77, 87-91, Fig.58-61, S. 147f., 168; Nöth: Strukturen, S. 10f.; Sohm: Happening, o. P.; Youngblood: Cinema, S. 381; s. Kap. 3.1.1.
Zur Versetzung der ZuschauerInnen ins Zentrum und der Aktion (als »Umhüllung«) an die Peripherie (mit konsequentem Verzicht auf »Theatersäle«): Artaud: Theater, S. 103. Zit. in: s. Anm. 524.

und der Verkehrsunfall in Dines »Car Crash«.[212] Auch wenn die Erzählschichten aus Fragmenten montiert sind und wenn die Linearität des Handlungsverlaufs Auslas-

---

[212] »Play«: Grooms, Red: A Statement. In: Kirby: Happenings, S. 118, 120. Vgl. Kirby: Happenings, S. 13, 21.
Red Grooms‹ erste »Plays«:
Grooms, Red-A Play Called Fire, Sun Gallery, Provincetown/Massachusetts, August 1958, in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 35; Loisy: Limites, S. 350; Marter: Limits, S. 84, 147; Schimmel: Actions, S. 62f.
Grooms, Red-The Walking Man, Sun Gallery, Provincetown/Massachusetts, September 1959, in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 35, Fig.29; Kirby: Happenings, S. 120; Marter: Limits, S. 84, 147, 165.
Grooms, Red-The Burning Building: A Play, Delancey Street Museum (Atelier), 148 Delancey Street, Lower East Side, Manhattan/New York, 4.-11.12.1959, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 352; Celant: Oldenburg, S. 23; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 35f., Fig.30a-e; Henri: Environments, S. 89; Kaprow: Assemblage, S. 8, Ill.6, S. 24, Ill.18, S. 83, Ill.61; Kirby: Happenings, S. 10, 12, 21, 25, 38, 40, 118-133; Loisy: Limites, S. 63, 351; Marter: Limits, S. 21, 84f., 147, 166; Sandford: Happenings, S. 2, 11, 14, 24f.; Schimmel: Actions, S. 63; Sohm: Happening, o. P.
Weitere »Plays«:
Dine, Jim-The Smiling Workman, Ray Gun Spex, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 29.2., 1.-2.3.1960, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 352; Dine, Jim: A Statement. In: Goldberg: Performance 1988, S. 131; Hansen: Primer, S. 64; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 40, 42, Fig.40; Kaprow: Assemblage, S. 90, Ill.67; Kirby: Happenings, S. 185f.; Loisy: Limites, S. 56f., 352; Ruzicka: Dine, S. 98f.; Schimmel: Actions, S. 63, 66.
Dine, Jim-Car Crash, Reuben Gallery, 44 East 3rd Street, New York, 1.-6.11.1960, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 285f., 353; Glozer: Westkunst, S. 256; Goldberg: Performance 1998, S. 41, 232; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 41, 43, Fig.41; Henri: Environments, S. 101ff., Ill.78ff.; Higgins: Works, S. 221 («a very hysterical and moving melodrama«); Kaprow: Assemblage, S. 132, Ill.100f., S. 136, Ill.107; Kirby: Happenings, S. 12, 26, 184ff., 189-199; Nöth: Strukturen, S. 10f., 39f., 86, 152ff., 185-207; Ruzicka: Dine, S. 100-103; Salvo/Schimmel: Pop, S. 78f.; Schimmel: Actions, S. 65f.; Seitz: Art, S. 88, 91; Sontag: Happenings, S. 314.
Kaprow, Allan-The Courtyard, Mills Hotel, 160 Bleecker Street, Greenwich Village/New York, 23.-25.11.1962, in: Banes: Greenwich, S. 229; Becker/Vostell: Happenings, S. 352; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 34f.; Kaprow: Collagen, S. 65, 125f.; Kirby: Art, S. 161; Kirby: Happenings, S. 12, 20f., 24, 26, 20f., 49f., 105-117; Kostelanetz: Theatre, S. 31, 112; Mantura: Contemporanea, S. 193; Marter: Limits, S. 79ff., Fig.52f., S. 152, 170; Nöth: Strukturen, S. 156; Sandford: Happenings, S. 68; Sohm: Happening, o. P.; Sontag: Happenings, S. 311; s. Anm. 1.
Whitman, Robert-Prune. Flat., Film-Makers‹ Cinematheque, New York, 1.12.1965/Now Festival, National Arena, Washington D.C., 26.4.1966/Dia Art Foundation, 469 Washington Street, New York, 10.4.1976 u. a. (»staged performance« mit Filmprojektion auf Wand und zwei Aktricen), in: Goldberg: Performance 1988, S. 136f.; Johnson: Machine, S. 59f.; Kirby: Art, S. 121f.; Kostelanetz: Dictionary, S. 234; Kostelanetz: Performance(s), S. 7, 144-147; Kostelanetz: Theatre, S. xii, 22f., 40, 47, Abb. zwischen S. 172 und 173, 220, 224-232; Loisy: Limites, S. 338; Youngblood: Cinema, S. 380f.; s. Anm. 554, 558.

sungen und Schnitte aufweist, wird der Erzählstrang nicht unterbrochen. Da Grooms in »The Burning Building« Aktricen und Akteure mittels Kleidung, Requisiten und Gesten als Feuerwehrleute auftreten läßt, entfällt auch der charakteristischste Unterschied der Happenings zum Rollenspiel von Schauspielern in Theaterstücken: »matrixed« statt »nonmatrixed performing«. Dennoch ist der narrative Zusammenhang nicht literarisch im Sinne schriftlich fixierter Dialoge von Theaterstücken organisiert: Auch das »Play« kann noch den Experimenten mit Alternativen zum Bühnenstück, dessen Verlauf primär von schriftlich fixierten Dialogen bestimmt wird, zugerechnet werden.[213] Die Relation des »Play« zum Bühnenstück kann jedoch wie in »The Burning Building« statt aus einem Bruch aus einer Modifikation der Konstitution von Rollen durch Abwertung der literarischen und Aufwertung der nichtliterarischen Mittel bestehen. »Plays« sind neue Formen der »staged performance« (s. Kap. 2.4.1.2, 2.5.3), die den narrativen Zusammenhang auf alternative literarische und nicht-literarische Weisen variieren, brechen und in der Brechung wieder herstellen.

Folgende Polarisierungen bestimmen die Happeningszene des New Yorker »Theater by Painters«[214]:

1. Es gibt eine geschlossene und eine relativ offene Organisation des Handlungsablaufs: Der ›related‹ »succession« eines »Play« steht die Anordnung von »fragments of action« zur »unrelated succession« gegenüber.
2. Die Organisation der Beziehung von Aktion und Publikum reicht von einer strikt durchgehaltenen Trennung bis zur vollständigen Integration, von der »staged performance« vor Beobachtern über die in Environments integrierten passiven Beobachter bis zu »›participation‹ Happening[s]« mit zu Aktionsteilnehmern gewordenen Beobachtern.
3. Die Aufführungen werden in geschlossenen oder offenen Aktionsfeldern, in Innen- oder Außenräumen, realisiert.

«Staged performances« in Innenräumen (wie Grooms‹ »The Burning Building« oder Whitmans »Prune. Flat.«) und »›participation‹ Happenings« für Außenräume (wie Kaprows »Tree« (1963), »Household« (1964) und »Self-Service« (1966, s. Kap. 2.4.1.2, 2.4.2)) können als die Punkte 2. und 3. verbindenden Pole auf einer Skala von Aktionen für Spielorte mit vom Publikum getrenntem bis zu überall

---

213 Experimente mit alternativen und nichtliterarischen Elementen im Sinne einer Abwertung der Dialognotation: s. Kap. 2.1, Kap. 2.5.2.3 mit Anm. 493 über Aktionslesungen und Kap. 2.5.3 mit Anm. 524 über nicht literarische Theaterformen und Aktionstheater.
«nonmatrixed performing«: Kirby: Happenings, S. 16ff.; s. Kap. 2.4.4 mit Anm. 298, Kap. 3.1.4 mit Anm. 594.

214 »Theater by Painters«: Geldzahler: Theater, S. 26; Sontag: Happenings, S. 314.

aufführbarem, Beobachter als »Teilnehmer« integrierendem »Aktionstheater« (s. Kap. 2.5.3) verstanden werden. Da Kaprow in »Tree« und »Household« (s. Kap. 2.4.1.2) quasi-rituell organisierte »›participation‹ Happenings« vorschlägt, sind ›related‹ »successions« nicht nur in »Plays« vor »Beobachtern« in Innenräumen, sondern auch in Aktionen mit »Beobachtern« als »Teilnehmer« in Außenräumen möglich: Die die Punkte 2. und 3. verbindende Skala muß also gegenüber in Punkt 1. erwähnten Organisationsformen offenbleiben, auch wenn es naheliegt, daß in »›participation‹ Happenings« durch »unrelated succion[s]« zur Teilnahme einladende Offenheit gesucht wird und »staged performances« sich der Konfrontation mit Publikum durch geschlossenere Strukturen, also mittels »fragments of action[s]« und ›related‹ »succession[s]«, stellen.

Das New Yorker »Theater by Painters« unterläuft ein vom fixierten Wortdialog aus organisiertes Theater durch die Bedeutung, die es der Gestaltung der Aufführungsumstände, der Requisiten und nichtmimetischer Körperbewegung zukommen läßt. Das »Theater by Painters« setzt Antonin Artauds Kritik am Wort- und Redeprimat um. Künstler wie Kaprow, Oldenburg und Whitman verwirklichen Artauds Vorschlag zur Positionierung der ZuschauerInnen »im Zentrum der Handlung«[215] mit Mitteln wie Bühnengestaltung, Requisiten, Körperbewegung und Bildprojektion (s. Kap. 3.1.1), die bereits in Experimenten der Bühnenwerkstatt des Bauhauses und in Bühnenkonstruktionen von Bauhaus-Lehrern (s. Kap. 2.1.2) erprobt wurden. Aus der Rekombination der Mittel ergibt sich jedoch eine andere Form des »Aktionstheaters«, die nicht mehr das große »Gesamtkunstwerk« mit eigener Theaterarchitektur anstrebt, sondern für einen kleinen Kreis von Beobachtern und Koaktricen und -akteuren in Lofts und Außenräumen konzipiert und realisiert wird. Das »Theater by Painters« ist – anders als Aufführungsformen des »Judson Dance Theater« (s. Kap. 2.4.3) – nicht auf große Arenen und Bühnen übertragbar.

2.4.2 Fluxus: »›idea‹ Happening«

Die Dauer, die Aktricen und Akteuren für selbst zu bestimmende Events zugestanden wird, organisieren John Cage und Karlheinz Stockhausen, ersterer 1952 in seiner Zeitklammer-Organisation für die konzertierte Aktion am Black Mountain College (s. Kap. 2.2) und letzterer 1961 in »Originale«.[216] Die Notationen von

---

[215] Artaud: Theater, S. 103, vgl. S. 87, 135. Zur Artaud-Rezeption von New Yorker Aktionskünstlern: s. Anm. 199, 209, 285, 524.

[216] Stockhausen, Karlheinz-Originale, musikalisches Theater, Theater am Dom, Burgmauer 60, Köln, 26.10.-6.11.1961, Uraufführung unter der Regie von Carlheinz Caspari, mit Mary Bauermeister (Leuchtfarben-Bild), Christoph Caskel (Schlagzeug), Hans G. Helms (Lesung »Fa:m‹ Ahniesgwow«), Frau Hoffmann (Zeitungsverkauf), Kenji Kobayashi (Geige), Liselotte Lörsch (Garderobe), Nam June Paik (Aufführung

Cage und Stockhausen sehen Zeitrahmen als füllbare Leerstellen für die Aktionen von auftretenden Personen vor. Stockhausen beschreibt in der Partitur von »Originale« die Rolle, die Nam June Paik in Szene 11 spielen soll:

> ..führt [von 40'40"] bis 42'30', auf jeden Fall stumm, dann ganz frei [bis ca. 49'] seine Komposition auf. Wenn möglich sollte Paik ganz alleine ohne Tontechniker, Beleuchter, Kameramann seine Aufführung machen.[217]

Wie die Komponisten Cage und Stockhausen in ihren Notationen vorgefundenen »Originale[n]« Freiräume geben, so lassen auch die Mitglieder der 1962 gegründeten Fluxus-Gruppe – unter ihnen wieder Paik – in ihren »Event«-Notationen Freiräume für Ready-made-Prozesse. Unter ›Ready-made-Prozessen‹ sind Verläufe zu verstehen, die nicht gesteuert, sondern Material- und Umweltbedingungen überlassen werden.

---

von »Etude Platonique No.3«, »Simple«, »Zen for Head«), Karlheinz Stockhausen (Dirigent), David Tudor (Piano, Schlagzeug) u. a. Weitere Aufführung: Second Annual New York Festival of the Avant-Garde, Judson Hall, 57th Street east of Seventh Avenue, New York, 8.-13.9.1964, unter der Leitung von Allan Kaprow mit Lette Eisenhower, Charlotte Moorman, David Behrmann, Robert Breer, Allen Ginsberg, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Max Neuhaus, Nam June Paik u. a. Lit. zu beiden Aufführungen: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 28, 78, 98 mit Anm. 63, S. 169; Becker/Vostell: Happenings, S. 191f.; Bischoff: Kunst, S. 59; Block: New York, S. 158, 162, 403, Nr.154; Block: Wiesbaden, S. 34, 104, 122, 132; Block/Knapstein: Geschichte, S. 12f., Textbd., S. 20-23, 25; Decker: Paik, S. 28f.; Dézsy/Utz: Musik, S. 16, 88ff.; Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 68-74, 186-205; Friedman: Fluxus 1998, S. 33f.; Glozer: Westkunst, S. 257; Gohr: Europa, S. 325, 332; Gorsen: Sexualästhetik, S. 437; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 59; Hendricks: Fluxus 1988, S. 250, 490; Herzogenrath: Paik 1977, S. 18f.; Herzogenrath: Paik 1983, S. 14, 22f.; Herzogenrath/Lueg: Jahre, S. 143f., 160-169; Higgins: Horizons, S. 91; Higgins: Jefferson, S. 60; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 80f., 197; Jappe: Performance, S. 18; Kellein: Wissenschaft, S. 95f.; Kirby: Art, S. 99-102, 114f.; Krüger: Stockhausen, S. 58-61, 66; Lebel: Poésie, S. 125; Leve: Aktionen, S. 87-96; o. A.: Originale, o. P.; Loisy: Limites, S. 168, 176, 358; Oliva: Fluxus, S. 114f., 122f.; Peters/Schwarzbauer: Fluxus, S. 74, 202-207, 219; Rennert: Køpcke, S. 81; Schilling: Aktionskunst, S. 87; Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 107-129; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 112-115; s. Anm. 217, 558, Kap. 3.1.2 mit Anm. 563, 578.

[217] Stockhausen, Karlheinz-Originale, musikalisches Theater, 1961, deutsche und englische Partitur, Kopien, in: Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart (Anweisungen identisch mit der Partitur in Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 119. Paiks Position in Szene 11 wird in einem in Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 188 abgebildeten »Textbuch mit Partitur« des Historischen Archivs der Stadt Köln (ebenso in der Fassung der Universal Edition. Köln/Wien 1964: UE 13958. Abb. in: Dézsy/Utz: Musik, S. 89) nicht als »Paik«, sondern als »Aktionsmusiker« bezeichnet.
Über Paiks Rolle in »Originale«: Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 69, 199ff.; Herzogenrath: Paik 1983, S. 22; Herzogenrath/Lueg: Jahre, S. 162f.; Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 128.

George Brecht, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi und Jackson Mac Low konzipieren in Fluxus Notationen für Aktionen in Weisen, die sie in Cages Kursen an der »New School for Social Research« (1956-58) zu erproben begannen. Notationen der Fluxus-Mitglieder beziehen sich auf Aktionen aller Art: Auf Gattungsgrenzen wird keine Rücksicht genommen.[218] Cage führte schon in »Water Music« 1952[219] an Hand einer in die Aufführung integrierten Notation vor, wie aus Klangproduktion eine multimediale Aktion werden kann: Der Vorgang der Klangerzeugung wird zum visuellen Ereignis. Diesen Übergang von musikalischer Klangproduktion zum Aktionstheater greifen die Fluxus-Mitglieder auf: Die zentrale Position von Piano und Radio in Cages Oeuvre, unter anderem in »Water Music«, gibt es auch bei Fluxus – ergänzt durch Aktionen mit der Geige und von Dirigenten[220] – : Musik ist für viele Fluxus-Mitglieder das Ausgangsmedium, dessen Grenzen erweitert und aufgebrochen werden.

---

[218] Hansen: Primer, S. 96 über Kompositionen in Cages Klasse an der »New School for Social Research« in New York (s. Kap. 2.4.1.1 mit Anm. 161): »Most of the pieces involved a notation and explanation form which the class would perform. Cage would suggest different ways to alter the performance...« (Vgl. Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 177, 230f., 253). Dick Higgins 1970 in einem Brief 1970 an Richard Kostelanetz: »Das beste, was uns in Cages Kurs zuteil wurde, war aber doch, daß er uns ein Gefühl dafür vermittelte, daß ›alles geht‹...« (Kostelanetz: Cage 1973, S. 174)
Yoko Ono hat mit »Secret Piece« (1953) und »Lightning Piece« («Light a match and watch till it goes out. 1955 autumn.«) zwei verbale Notationen - erstere mit, letztere ohne musikalisches Notensystem und beide mit verbalen Instruktionen - geschaffen, die die Notationsformen der Cage-Klasse an der »New School for Social Research« vorwegnehmen. »Lightning Piece« realisierte Ono öffentlich 1962 im Sogetsu Art Centre in Tokio und »Secret Piece« publizierte sie 1964 in »Grapefruit« (Tokio 1964). In: Friedman: Fluxus 1998, S. 114; Iles: Ono, S. 6f., 29-32.

[219] Cage, John-Water Music, 1952, Ed. C.F. Peters/Henmar Press, New York, Abb. der Partitur und Zitate aus Cages Erläuterungen in: Bischoff: Kunst, S. 229f.; Dézsy/Utz: Musik, S. 15, 84f. mit Anm. 39; Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 25f., 29; Glozer: Westkunst, S. 258, 448, Nr.621; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 31; Kostelanetz: Cage 1973, S. 49; Kostelanetz: Cage 1989, S. 96f.; Leve: Aktionen, S. 67; Marter: Limits, S. 68; Maur: Klang, S. 292, Nr.450; Revill: Stille, S. 199, 214f., 239, 245f., 349; Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 147.

[220] Bischoff: Kunst, S. 61-64 (Dirigenten-Events), 76-82 (Events für Geige und Piano).
Events für Piano von Roberto Bozzi, George Brecht, George Maciunas, Nam June Paik, Tomas Schmit und Ben Vautier, in: o. A.: Fluxfest Sale, Fluxfest Information. Fluxfests, New York (1966). Neu in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 58f.; Sohm: Happening, o. P.
Weitere Events für Piano von Toshi Ichiyanagi, George Maciunas, Nam June Paik, Tomas Schmit und La Monte Young, in: s. Anm. 249ff., Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 471.
Bekanntestes Fluxus-Piano-Event:
Corner, Philip-Piano Activities, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Städtisches Museum, Wiesbaden, 1.-23.9.1962. Aktrice: Alison Knowles. Akteure: Dick Higgins, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Wolf Vostell, Emmett Williams (Fotos: Hartmut Rekort, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, in:

Die musikalische Zeitorganisation in Cages Notation wird von dessen Schülern häufig durch verbale Notate ersetzt. Während Cages »Zeitklammer«-Notation der konzertierten Aktion am Black Mountain College verbale Festsetzungen des Zeitrahmens und der Aktionsarten sowie Hinweise auf die Freiheit der Entscheidung der Ausführenden im Rahmen der Festsetzungen aufweist, verzichtet La Monte Young in der Wortnotation »Composition 1960 #3« auf Anweisungen über Aktionsart und Zeitklammern:

> Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration.
> Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition.[221]

Anfang und Ende einer Aktion überläßt Higgins 1959 in seiner Notation »Constellation for Five Performers (Constellation No.1)«[222] der Dauer der Echtzeitaktionen: Die Notation bestimmt hier nur die Art der Aktion, nicht das Zeitmaß. Dies ergibt sich aus der Technik von Transistorradios: Drei von fünf Akteuren schalten drei Radios ein. Sobald ein Radio Töne zu erzeugen beginnt, wird es abgeschaltet. Außerdem erzeugen, wenn das nächststehende Radio ertönt, zwei Klavierspieler einen Ton »auf oder in« zwei Flügeln, mit oder ohne Hilfsmittel. Als Hilfsmittel nennt Higgins »einen Holzhammer oder eine Schreibmaschine«. Die »Komposition« ist beendet, wenn jeder ein Geräusch erzeugt hat. George Brecht hat in »Instruction« Radioaktionen wie die von Higgins auf ein Minimum reduziert:

> Turn on a radio. At the first sound, turn it off.[223]

John Cage verzeitlicht Marcel Duchamps Ready-made-Verfahren durch die Transposition von Objekt-Displacements in Klangprozesse – George Maciunas:

Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 26f., 100f., 114, 154; Becker/Vostell: Happenings, S. 273; Block: Fluxus, S. 10, 17, 33-36; Block: Wiesbaden, S. 10f., 17, 84, 194 (Notation), 312; Block/Knapstein: Geschichte, S. 16, 21, Textbd., S. 25; Hendricks: Fluxus 1988, S. 229f.; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 496, 506, Nr.18/32; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 126; Lauf/Hapgood: FluxAttitudes, S. 6, 42; Schneede: Beuys, S. 37; Schwarz: Fluxus; o. A.: Spirit, o. P. (Notation); Schüppenhauer: Fluxus, S. 83; Williams: Life, S. 26, 201; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 53, 55f., 83; s. Kap. 2.5.2.2. Den Aktionsverlauf berichtet Higgins: Jefferson, S. 69: »We did Corner's ›Piano Activities‹ by taking apart a grand piano and auctioning off the parts.«
Events für Radio von Dick Higgins und George Brecht: s. Anm. 222, 223.
Events für Geige von George Brecht, George Maciunas und Nam June Paik: s. Anm. 228, 229.

[221] Young, La Monte-Composition 1960 #3, Notation, dat. 14.5.1960, in: Friedman: Fluxus 1998, S. 98, 186; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 55, Fig.57; Kellein: Sputnik-Schock, S. 91; Mac Low/Young: Anthology, o. P.

[222] Higgins, Dick-Constellation for Five Performers (Constellation No.1), New York, July 1959, in: Higgins: Works, S. 2; Mac Low/Young: Anthology, o. P.

[223] Brecht, George-Instruction, o. J., in: o. A.: Fluxfest Sale..., s. Anm. 220.

> Now, Duchamp thought mainly about ready-made objects. John Cage extended it to ready-made sound.[224]

Cages grafische Notationen auf einem oder mehreren Trägern, in letzterem Fall in austauschbarer Zuordnung[225], bestimmten Rahmenbedingungen der Klangerzeugung, nicht Klänge oder Klangformen. Die Aktrice/der Akteur muß Leseweisen der Notationszeichen für Klangprozesse entwickeln, da Cage keine oder unvollständige Anleitungen zur Übertragung seiner Notationen für die Aufführung liefert.[226] Die/der InterpretIn kann sich eine zweite Notation erstellen, die Bestimmungen zur Ausführung enthält. Dieser Ausführungsnotation ist zu entnehmen, wie die Angaben der Cage-Notation in Prozesse übersetzbar sind. Die Ausführungsnotation kann Klanginstrumente beziehungsweise Instrumente der Geräuscherzeugung festlegen. Obwohl die Notationen der Fluxus-Mitglieder meist nicht wie bei Cage neue musikalische Notationsverfahren aufweisen, sondern aus normalen Wortnotationen bestehen[227], lassen auch sie den Aktionsablauf häufig offen.

---

224 George Maciunas zu Larry Miller, 24.3.1978, Transkription des Videos, in: Friedman: Fluxus 1998, S. 191; Oliva: Fluxus, S. 231. Zur Zeitorganisation bei John Cage und Fluxus: Nyman: Tradition, S. 42-49.

225 Z. B. Cage, John-Variations I, Notation, 1958; Ders.-Fontana Mix, Notation, 1958, beide in: s. Anm. 3.

226 Nelson Goodman hält Cages grafische Zeichensysteme mangels »syntactic and semantic disjointness« für »non-notational« und bezeichnet sie als »musical graphic[...]« (Goodman: Languages, S. 188f., 192). Karlheinz Stockhausen bezeichnet 1959 in »Musik und Graphik« Notationen von Komponisten, die eine Ausarbeitung durch Interpreten bzw. Ausführende erfordern, als »Entwurfsschrift[en]« (Neu in: Stockhausen: Texte, Bd. 1, S. 179f. Vgl. Feißt: Begriff, S. 16).

227 In Goodmans Terminologie handelt es sich hier um kurze »scripts«, nicht um ein »notational system« mit »syntactic and semantic disjointness«: »A script...differs from a score not in being verbal or declarative or denotational or in requiring special understanding, but simply in being a character in a language that is either ambiguous or lacks semantic disjointness or differentiation.« (Goodman: Languages, S. 201) Ein »character« in einem »notational system« steht für »certain classes of utterances or inscriptions or marks...all inscriptions of a given character be syntactically equivalent.« (Goodman: Languages, S. 131) Der Begriff Notation wird in den folgenden Ausführungen nicht nur in Goodmans engem Sinn für Partituren mit ein-eindeutig Realisationsprozesse bestimmender Symbolsprache verwendet, sondern auch als »scripts« und »musical graphics« umfassend. Notationen sind offen für künstlerische Verfahren, die eine eindeutige Lesbarkeit in Frage stellen und die die Realisation/Interpretation von Leseweisen der Aktrice/des Akteurs bzw. der Interpretin/des Interpreten abhängig machen. Goodmans »primary function« von »scores and notations«, die Werkgestalt selbst identifizierbar zu machen, ihr eine Aufführung eindeutig zuordnen und Aufführungs-/Präsentationsumstände vom Werk abgrenzen zu können, entfällt. Ausnahmen von der verbalen Notationsweise bzw. den »scripts« sind die in Anm. 3 genannten Fluxus-Notationen bzw. »musical graphic[s]« (s. Anm. 226), außerdem: Ichiyanagi, Toshi-Stanzas for Kenji Kobayashi, 1961; Ders.-IBM for Merce Cun-

Der Fluxus-Organisator George Maciunas präsentiert Diagramme, in denen in einer vertikalen Spalte Aktionsweisen verbal festgelegt sind – so in »Solo for Violin« (1962) »bite violin« oder »step over violin and crush it« -, während horizontal keine Notationen für Zeitverläufe folgen: Von einer Aktrice oder einem Akteur sind nach Belieben Zeitmaße und Zeichen für Aktionspläne in das Rasterschema des Diagramms einzufügen. Jon Hendricks bezeichnet dies als »a random pattern score.« Ein Exemplar der als Fluxus-Edition vervielfältigten Notation, das sich in der Sammlung Gilbert und Lila Silverman in Detroit befindet, enthält Eintragungen von Maciunas für eine Aufführung.[228]

Paiks »One for Violin Solo« von 1961 und Brechts »Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass« von 1962 beschränken sich – im Unterschied zu Maciunas‹ »Solo for Violin« – auf nur eine Geigenaktion: Paiks Event besteht aus einer Violinzertrümmerung, Brechts Event aus der Politur des Instruments. Brecht notiert auf einer »Event Card« unter dem Titel »Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass«, der die möglichen Aktionsobjekte nennt, lediglich »polishing« als Aktionsanweisung. Paik dagegen fertigt keine Notation an. Dies berichtet Maciunas, der Paiks »One for Violin Solo« bei einem »Fluxfest« 1964 in seinem Loft aufführte[229], in einem Brief an Ben Vautier:

---

ningham und Ders.-Music for Electronic Metronome, beide 1963; Ders.-Piano Piece, No. 4 und No. 5, beide 1964, alle in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 271-275. Schnebel, Dieter-Glossolalie, Reactions, Visible Music I and II, alle 1963, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 465.

Tono, Yoshiaki-Anagram for Strings, 1963, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 160f.; Hendricks: Fluxus 1988, S. 491f.; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 137.

[228] Maciunas, George-Solo for Violin, for Sylvano Busotti, »random pattern score«, 2.1.1962, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 383f. (Abb. der Notation mit Eintragungen); Sohm: Happening, o. P. (Abb. der Notation).

[229] Paik, Nam June-One for Violin Solo, 1961 (ohne Notation. Das in »Fluxfests« seit 1962 mehrfach nicht nur von Paik (s. Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 471 über Paiks eigene Realisationsform) aufgeführte Event-Konzept überliefert der Aktionsbericht in Higgins: Jefferson, S. 60f.: »Also he [Paik] did a piece - is it called ›Solo for Violin?‹- where a violin is raised very slowly above his head - then it is suddenly smashed onto a table and shattered.«).

Brecht, George-Solo for Violin, Viola, Cello, or Contrabass, Notation, 1962.

Paiks und Brechts Violin-Events in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 112, 116 (Brecht), 26, 85, 114, 118 (Paik); Bischoff: Kunst, S. 76, Nr.5-8 (Paik) und S. 17, Nr.17 (Brecht); Becker/Vostell: Happenings, S. 269 (Paik); Block: Wiesbaden, S. 29 (Brecht), S. 80, 150 (Paik); Block/Knapstein: Geschichte, S. 21, 158 (Paik); Daniels/John: Sammlung Cremer, S. 34 (Brecht); Dézsy/Utz: Musik, S. 16, 18 (Paik); Glozer: Westkunst, S. 259; Hendricks: Fluxus 1988, S. 182 (Brecht); Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 495, 501f., Nr.18/12, 14 (Paik); Herzogenrath: Paik 1977, S. 46 (Paik); Hoffmann: Destruktionskunst, S. 81-84, 87f., 197 (Paik); Landy: Technology, S. 95, 102 (Paik); Lauf/Hapgood: FluxAttitude, S. 44; Leve: Aktionen, S. 98 (Paik); Loisy: Limites, S. 122, 326 (Brecht); Marck: Brecht, S. 53 (Brecht); Martin: Introduction, S. 85f., Ill.74 (Brecht); Moore:

> Did not include Paik in Fluxfest sheet, because most of his pieces don't have scores or texts or descriptions. In fact he does not like to describe them, because like all prima donas and like Kaprow, he likes & insists that his pieces be performed by HIMSELF ONLY.[230]

Das von Maciunas erwähnte »Fluxfest sheet« ist eine 1966 publizierte Liste von Fluxus-Partituren für Veranstalter. Längere Partituren sind auf dieser »Fluxfest Sale« genannten Liste in Kurzbeschreibungen wiedergegeben, so auch Maciunas‹ »Solo for Violin«. Kurze »event scores« wie Brechts »Solo for Violin, Viola , Cello or Contrabass« sind vollständig abgedruckt, andere von Roberto Bozzi, George Brecht und Ben Vautier sind durch »Fluxversions« ergänzt, teilweise durch mehrere. Diese Aufführungsmöglichkeiten beschreibenden »Fluxversions« sind Pendants zu den Aufführungsnotationen von Interpreten der Cage-Kompositionen. Brechts »Word Event« mit der Anweisung »exit« von 1961 enthält unter »Fluxversion 1« folgenden Vorschlag zur Ausführung: »Audience is instructed to leave the theatre.«[231] Aus dem »›idea‹ Happening«[232] – dem zu lesenden und mental realisierbaren Text auf der »event card« »Word Event« – wird bei der Ausführung der Instruktion der »Fluxversion 1« ein »›participation‹ Happening« (s. Kap. 2.4.1.2).

Auf dem »Festum Fluxorum« 1962 in Kopenhagen realisierten Emmett Williams und George Maciunas Brechts »Fluxversion 1« zu »Word Event«, indem sie eine Tafel mit der dänischen Aufschrift »Du« (Hinaus) hielten.[233] Am Ende des ersten Aufführungstages des ersten New Yorker »Fluxfests« im April 1964 führte Brecht »Word Event« auf, indem er »EXIT« auf eine Holzwand in Maciunas‹ Loft

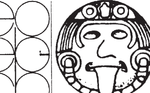
Hocus, S. 20, 22 (Paik); Oliva: Fluxus, S. 220 (Paik); Schilling: Aktionskunst, S. 92f. (Paik); Schüppenhauer: Fluxus, S. 32 (Brecht), S. 85 (Paik); Sohm: Happening, o. P. (Brecht, Paik); Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 74 (Paik).

[230] Maciunas, George: Brief an Ben Vautier, ca. März 1967, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 57.

[231] o. A.: Fluxfest Sale..., in: s. Anm. 220.
Brecht, George-Word Event: Exit, Notation, Spring 1961, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 28, 47, 140f., 164; Battcock/Nickas: Art, S. 60f.; Bischoff: Kunst, S. 58 mit Anm. 17; Block/Knapstein: Geschichte, Textband, S. 26, 56; Friedman: Fluxus 1998, S. 4f., 8.32, 71, 120; Hapgood: Neo-Dada, S. 27, 94, 146; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 56, Fig.58; Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 1, S. 163, Bd. 2, S. 14; Hendricks: Fluxus 1988, S. 58, 102, 193f.; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 495, 501, Nr.18/9; Herzogenrath: Paik 1977, S. 47; Kellein: Sputnik-Schock, S. 82; Kirby: Art, S. 82; Loisy: Limites, S. 160, 165; Marter: Limits, S. 94, 116, Fig.77; Oliva: Fluxus, S. 101, 144; Sandford: Happenings, S. 46 mit Anm. 2; Sohm: Happening, o. P.; Szeemann: documenta 5, S. 16.12; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 111, 126; s. Anm. 233ff.

[232] »›idea‹ Happening«: Allan Kaprow, 13.12.1966, in: Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 173.

[233] Brecht, George-Word Event: Exit, s. Anm. 231, Festum Fluxorum, Nicolai Kirke, Kopenhagen, 23.11.1962, in: Rennert: Køpcke, S. 79, 97.





FLUXFEST INFORMATION

FLUXFESTS, P.O. BOX 180
NEW YORK, N.Y. 10013

Pieces listed on this flux-page represent about half of the fluxus repertory. Most descriptions of pieces are abbreviated. Some pieces not fully described list the availability of a score. By score is meant any description of a piece fuller than one given. Any of the pieces can be performed anytime, anyplace and by anyone, without any payment to fluxus provided the following conditions are met:
1. if fluxus compositions outnumber numerically or exceed in duration other compositions in any concert, the whole concert must be called and advertised as FLUXCONCERT. A series of such concerts and events must be called a FLUXFEST.
2. if fluxus compositions do not exceed non-fluxus compositions, each such fluxus composition must be identified as a FLUXPIECE.
Such credits to fluxus may be omitted at a cost of $50 for each piece announced or performed.
Fluxconcerts, street fluxevents, fluxsport tournaments, fluxtelevision programs or entire fluxfests may be also arranged by the fluxus collective for a fee of $10 per performer per day and on condition:
1. travel costs of fluxus performer(s) or single supervisor is reimbursed and lodging provided,
2. large equipment such as pianos, ladders, sporting equipment, tubas, boxes etc. are supplied,
3. local performers (may be inexperienced, but with instruments for orchestral pieces) mobilized.
Additional costs:
1. Joe Jones auto-orchestra rental charges are – $5 per instrument or $100 for entire orchestra of 25 instruments per evening.
2. Flux-film package containing 24 films, 1hr. 40min. $60 per show.
3. Scores – 25 cents each except:
Music for everyman – $5
Piece for Fluxorchestra – $4
Fluxfest supervisors or performers are located at the following cities: New York, San Francisco, Los Angeles, Boulder (Col.), Nice (France) Prague (Czechoslovakia), Copenhagen (Denmark), Okayama & Tokyo (Japan). Travel costs may be calculated from one of these cities, nearest to the city having a fluxfest performance.



RAINBOW NO.1 FOR ORCHESTRA
Soap bubbles are blown out from various wind instruments, while conductor breakes the escaping bubbles with his baton. Variation: conductor cuts bubbles with samurai sword.

RAINBOW NO.2 FOR ORCHESTRA
A totally inexperienced orchestra plays a 7 note major scale various instruments.

EXIT NO.1
Audience passes vestibule that has been covered with upwardly protruding nails, except for a few areas in the shape of footprints.
EXIT NO.2
Vestibule filled with streched rope at knee height.
EXIT NO.3
Vestibule floor covered with foam rubber impregnated with soap suds.
EXIT NO.4
Vestibule floor covered with mirrors.
EXIT NO.5
Vestibule floor covered with wood blocks of various shapes.
EXIT NO.6
Vestibule ceiling lowered to a height of 2 feet from the floor.
EXIT NO.7
Vestibule floor sloped upward and downward about 30°.
EXIT NO.8
Vestibule floor covered with inflated balloons bursting on contact.



CHOICE 1, 1966
Performer enters the stage with a tied parcel, places it on a table, opens it and takes out a whipped cream cake with 10 candles. He lights the candles, blows them out, removes the candles, picks up the cake, shows it to the audience and flings it into his own face.

CHOICE 3, 1966
Performer enters stage with a crash helmet and positions himself at the furthest distance from a piano. He then dashes with lowered head toward the piano crashing into it with his helmeted head.

CHOICE 5, 1966
2 pianists sitting behind 2 pianos opposite each other clash them together several times with depressed pedals.

CHOICE 8, 1966
Performer enters with a violin case, removes a violin and a saw from the case, saws the violin in half, replaces the violin pieces and saw in the case, bows down and exits.

CHOICE 9, 1966
Two performers fight among themselves with two violins as if they were swords, axes or bats.

CHOICE 10, 1966
4 performers are divided into two teams. They draw lots for one violin. The winning team plays the violin while the other team tries to get hold of it.

CHOICE 12, 1966
Two teams of performers compete against each other by pushing a piano from opposite ends.

FLUXVARIATION I
A piano or any other musical instrument is hitched to two horses, elephants or tractors pulling it in opposite directions until it breaks in two.

CHOICE 15, 1966
Performer performs in succession the following:
1. nails down great cover of a piano;
2. plays a very extended low note;
3. strikes the keys with his fists alternating 4 low note strikes with 4 high note strikes;
4. nails down the keyboard cover;
5. lifts the end of the piano with low notes and lets it drop;
6. kicks at the opposite end of piano with high notes;
7. opens both covers of the piano with claws of a hammer.

CHOICE 16, 1966
A piano is lifted by means of a windlass at least 2 metres and then dropped. This is repeated until the piano or floor is destroyed.

CHOICE 18, 1966
Performers show the audience to themselves by way of mirrors.

CONCERTO NO. 3, 1966
Upon signal from the conductor, each orchestra section performs in unison one of the following actions: turn their heads from side to side, stand up or sit down, open or close their mouths, turn around, move their arms or legs, blow their noses, look at their watches, scratch themselves at various spots.

CHOICE 1, 1966
Upon signal from the conductor, each orchestra section performs in unison one of the following actions: tie or untie their neckties, unbutton or button up their shirt sleeves, roll up or roll down their sleeves, comb their hair, brush their clothes. Each movement should accelerate in tempo and stop suddenly.

IN MEMORIAM TO GEORGE MACIUNAS NO.1, 1966
Performer wearing bowler hat seats himself behind a table on which a metronome (set to Andante or 60) and a nebulizer is placed. Following the metronome beat he alternately salutes with bowler hat and sprays own throat with nebulizer.

IN MEMORIAM TO GEORGE MACIUNAS NO.2, 1966
Performers position themselves in a semicircle. First performer operates a perfume nebulizer, second – throat nebulizer, third – fertilizer sprayer, fourth – insecticide sprayer. They operate their equipment toward the audience after a score or predetermined pattern.

FLUXVERSION I
Equal number of performers wearing gas masks seat themselves opposite each other. A balloon is placed between the two groups. Performers opperate various sprayers such as: perfume nebulizer, deodorizer, disinfectant, insecticide, paint or any other sprayer in pressurized or hand pumped containers. Sprayers are operated toward the balloon, which each group should try to push away from themselves. Piece ends when balloon reaches one group.

A PIECE FOR CHIEKO SHIOMI, 1966
Performer lets the following objects fall from his hand in succession:
1. a cigarette from horizontally outstretched arm, standing posture;
2. an erasor from horizontally outstretched arm, standing posture;
3. a hat from vertically outstretched arm, standing posture;
4. a glass of water from horizontally outstretched arm, standing on a stool or step ladder;
5. an airmail envelope from vertically outstretched arm, standing on a stool or top of a step ladder.

FLUXVERSION I
Performer lets the following fall:
1. spittle from prostrate position;
2. ear wax from supine position;
3. mouthfull of water from kneeling position;
4. hat worn on the head from backwardly inclined standing position;
5. dandruff from forwardly inclined standing position;
6. trousers from standing position.

MUSIC PIECE FOR ERIC DIETMAN, 1966
Orchestra members cover their instruments with bandage or adhesive tape.

CARD-PIECE FOR VOICE, 1959
Score.

SPANISH CARD PIECE FOR OBJECTS, 1959
Score.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT), 1959
For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.
Second version: Dripping.

FLUXVERSION I
First performer on a tall ladder pours water from a pitcher very slowly down into the bell of a french horn or tuba held in playing position by the second performer at floor level.
COMB MUSIC (COMB EVENT), 1959. Score.

TIME-TABLE MUSIC, 1959
Score.

MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT), 1960
Score

TIME-TABLE EVENT, 1961
To occur in a railway station.
A time-table is obtained. A tabled time indication is interpreted in minutes and seconds (7:16 equalling, for example, 7 minutes and 16 seconds). This determines the duration of the event.

MALLARD MILK, 1961
Score.

INCIDENTAL MUSIC, 1961
Five Piano Pieces,
any number playable successively or simultaneously, in any order and combination, with one another and with other pieces.
1.
The piano seat is tilted on its base and brought to rest against a part of the piano.
2.
Wooden blocks. A single block is placed inside the piano. A block is placed upon this block, then a third upon the second, and so forth, singly, until at least one block falls from the column.
3.
Photographing the piano situation.
4.
Three dried peas or beans are dropped, one after another, onto the keyboard. Each such seed remaining on the keyboard is attached to the key or keys nearest it with a single piece of pressure-sensitive tape.
5.
The piano seat is suitably arranged, and the performer seats himself.

WORD EVENT, 1961
Exit

FLUXVERSION I
Audience is instructed to leave the theatre.

TEA EVENT
preparing
empty vessel

FLUXVERSION I
Distill tea in a still.

TWO DURATIONS
red
green

TWO ELIMINATION EVENTS, 1961
empty vessel
empty vessel

TWO VEHICLE EVENTS, 1961
start
stop

THREE TELEPHONE EVENTS, 1961
When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
When the telephone rings, it is answered.

THREE LAMP EVENTS, 1961
on. off.
lamp
off. on.

THREE AQUEOUS EVENTS, 1961
ice
water
steam

THREE WINDOW EVENTS,
opening a closed window
closing an open window

THREE BROOM EVENTS
broom
sweeping
broom sweepings

THREE YELLOW EVENTS, 1961
I yellow yellow yellow
II yellow
loud
III red

FLUXVERSION I
3 yellow slides are projected on a screen. Pause. One yellow slide is projected and then the projector falls down on the floor as the slide is removed. After the projector is placed back a red slide is projected.

DIRECTION
Arrange to observe a sign indicating direction of travel.
Travel in the indicated direction.
Travel in another direction.

INSTRUCTION
Turn on a radio. At the first sound, turn it off.

NO SMOKING EVENT
Arrange to observe a NO SMOKING sign.
smoking
no smoking

FIVE EVENTS
eating with
between two breaths
sleep
wet hand
several words

PIANO PIECE, 1962
a vase of flowers on (to) a piano

ORGAN PIECE, 1962
organ

SOLO FOR WIND INSTRUMENT, 1962
(putting it down)

FLUTE SOLO, 1962
disassembling
assembling

SAXOPHONE SOLO, 1962
trumpet

FLUXVERSION I
The piece is announced. Performer enters stage with an instrument case, places it on a stand, opens it and pulls out a trumpet, realizes the mistake, puts it quickly back in the case and exits.

SOLO FOR VIOLIN, VIOLA, CELLO OR CONTRABASS, 1962
polishing

STRING QUARTET, 1962
shaking hands

3 PIANO PIECES, 1962
standing
sitting
walking

PIANO PIECE
Center

DANCE MUSIC
gunshot

CONCERT FOR CLARINET, 1962
nearby

FLUXVERSION I
Clarinet is suspended by a string tied to its center so that it holds a horizontal position about 6 inches above performers mouth. Performer without using his hands should attempt to play a note. He should do this either by swinging the reed end down or jumping up to it and catching the reed with his mouth.
FLUXVARIATION II
A clarinet is positioned upright on the floor. Performer with a fishing pole, sitting at a distance of a few feet should attempt to hook up, lift and bring to his mouth the reed end of the clarinet.

CONCERT FOR ORCHESTRA, 1962
(exchanging)

FLUXVERSION I
Orchestra members exchange their instruments.
FLUXVERSION II
Orchestra members exchange their scores.
FLUXVERSION III
The orchestra is divided into two teams, winds and strings, sitting in opposing rows. Wind instruments must be prepared to be able to shoot out peas. This can be accomplished by inserting a long narrow tube into wind instruments. String instruments are strung with rubber bands which are used to shoot out paper missiles. Performers must hit a performer of opposite team with a missile. A performer hit 3 times must exit. Missiles are exchanged until all are gone. Conductor acts as referee.

SYMPHONY NO. 1, 1962
Through a hole.

FLUXVERSION I.
Performers position themselves behind a full size photo of another orchestra and insert arms through holes cut in photo at shoulders of photographic musicians. Performers may hold instruments in conventional way and attempt to play an old favorite. In case of wind instruments, holes must be cut at mouths of photographic musicians.

SYMPHONY NO. 2, 1962
(turning)

FLUXVERSION I
Thick score books are positioned on music stands in front of orchestra members. As soon as conductor begins to turn the pages of his book, orchestra members start turning theirs. The books are leafed either at a different rate or same rate of speed, but always to the last page.

SYMPHONY NO. 3, 1964
at three
from the tree
all night
at home
on the floor
the yellow ball
in the water

FLUXVERSION I (on the floor)
Orchestra members sit down on the very forward edge of the chair and hold instruments in ready position. Upon signal from the conductor all players slide forward and fall off their chairs in unison and smoothly.
FLUXVERSION II (in the water)
Equal number of wind instrument players seat themselves opposite each other. A large pan with water is placed between the two groups and a toy sail boat is placed on the water. Performers blow their wind instruments, preferably playing a popular tune, towards the sail of the sail boat pushing it to the opposing group which tries to blow it away from themselves. Piece ends when boat reaches edge of the pan.

SYMPHONY NO. 4, 1964
Record.

SYMPHONY NO. 5, 1966
I before hearing
II hearing
III after hearing

SYMPHONY NO. 6, 1966
the music of dreams
dream music

Second version: dream

EVENT SCORE
Arrange or discover an event.
Score and then realize it.

FOR A DRUMMER (for Eric) 1966
Drum on something you have never drummed on before.
Drum with something you have never drummed with before.

FLUXVERSION I
Performer drums with drum sticks or drum brushes over the surface of wet mud or thick glue until brushes or sticks get stuck and can't be lifted.
FLUXVERSION II
Performer drums with sticks over a leaking feather pillow making the feathers escape the pillow.
FLUXVERSION III
Performer drums over a drum with 2 ends of slightly leaking water hoses.
FLUXVERSION IV
Performer drums over a drum with rolled newspapers until the rolls disintegrate.
FLUXVERSION V
Performer dribbles a ping pong ball between a hand held racket and drum skin.
FLUXVERSION VI
Performer drums with mallets or hammers on a helmet worn by another performer.
FLUXVERSION VII
Performer drums with drum brushes inside a vessel filled with cream until cream is thick.



PIECE FOR FLUXORCHESTRA
24 performers seated among audience perform, react as if they are part of the audience. Scores.

PIECE FOR GEORGE BRECHT
enter Sistine Chapel by nether door
survey ceiling on lintel
exit by hether door

FLUXUS PIECE FOR G.M.
2 events are advertised at 2 neighboring locations. Audience is brought in by two separated entries into same hall, each audience separated by a curtain.
For performance curtain is raised.

PIECE FOR BEN PATTERSON
Construct piano with treble on left, ascending to the bass on right.
Play all old favorite classics.

CLOTHESPIN SPRING
Performers attach inconspicuously spring type clothespins to various objects in street.

CONCERTO FOR SOLO PIANO AND PERFORMER
Performer removes a different item from himself for each of the 88 notes (top hat, tie, shoelaces, pen, hankerchief, etc.)

ICE CREAM PIECE, 1966
Performer buys an ice cream cone and then (a) eats it himself, or (b) gives it to a stranger, or (c) waits till it completely melts, then eats the cone, or (d) on finishing the piece, buys another.

FIRST PERFORMANCE
Performer enters, bows then exits. This is repeated once for every one present in the audience.

ICE TRICK
Pass one pound piece of ice among audience until it melts while playing a recording of fire sounds or actually a fire on stage.

FALL
Throw things that are difficult to throw because of their light weight.



HOTEL EVENT
A hotel room is set up as a clinic where various measurments are taken taken of each visitor such as: head volume, mouth capacity, shoe and foot difference, finger strength, saliva production, extended tongue length, inflated cheek width, etc. Visitors to event must also perform various feats before comming to the room.

STREET CLEANING EVENT
Performers dressed in white coats like laboratory technicians clean a designated area of sidewalk very thoroughly with various devices not usually used in street cleaning, such as dental picks, toothbrushes, steel wool, cotton balls with alcohol, etc.

STREET CAR EVENT
A continuous string with various everyday objects attached to it at intervals is laid out on street from moving street car.

DUET FOR BRASS INSTRUMENTS
Rubber glove is placed over bell and tucked inside. Air is blowed until glove emerges from bell and is inflated. Variation: with inflatable leg.

DOG SYMPHONY
Dogs are admitted to audience. Orchestra is equipped with dog whistles inaudible to humans. Upon signal from conductor whistles are blown and dogs begin to bark.

MECHANICAL ORCHESTRA
Self playing, motor operated reeds, whistles, horns, violins, bells and gongs, all playing predeterminate, dynamically variable and continuous tone or tones for any length of time. Up to 24 instruments.
See special rate schedule.

SNOWSTORM NO.1
Paper gliders are distributed to an idle and waiting audience.

SNOWSTORM NO.2
A great quantity of paper flakes or crushed expanded white polystyrene is dumped from a rooftop during a windy summer day.

CONFRONTATION NO.1
Each participant wearing a paper cap tries to knock off with wood or toy sword the cap of another while defending himself with own sword against same attempts of his opponents.

CONFRONTATION NO.2
Take a train ride without buying a ticket.

CONFRONTATION NO.3
Keep silent all day long.

MUSIC FOR EVERYMAN, 1961
(Methocology rather than a score)
Various marking techniques such as animal footprints, scores of other composers, rain drops etc. may be used on a grid of two coordinates: time scale and sound categories systematized into inanimate sounds (gaseous, liquid, semiliquid, solid) and animate sounds. (about 160 categories). Schematic score.

TRIO FOR BASS SORDUNE, OLD SCORE, MOUTH & ETUIS, 1962
Score.

SOLO FOR SICK MAN, 1962
Specified sounds of various medications after a score.

SOLO FOR IMPORTANT MAN
telegram is sent to the place performing this event.

DUET FOR FULL BOTTLE AND WINE GLASS, 1962
Various specified sounds (dripping, gargling, sipping, rinsing etc.) are performed. Score.

HOMAGE TO LA MONTE YOUNG
Lines previously drawn as performance of Compositions 1961 by La Monte Young are erased, scraped and washed. 1962

HOMAGE TO RICHARD MAXFIELD
Master tape of any composition by Richard Maxfield is erased as it is being rewound after its performance.

HOMAGE TO WALTER DE MARIA
All the large constructions of Walter de Maria are brought to performance area by most difficult route: through windows, fire escapes, via crowded subway, bus etc. and then returned to him by same route. 1962

IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI
Each performer chooses any number from a used adding machine paper roll. Performer performs whenever his number appears in a row. Each row indicates beat of metronome. Possible actions to perform on each appearance of the number:
1. bowler hats lifted or lowered,
2. mouth, lip, tongue sounds,
3. opening, closing umbrellas, etc.

1962 PIANO PIECES
1. piano is moved to performing area
2. piano is tuned
3. with a stick of keyboard length, all keys are sounded together
4. a dog or cat (or both) are placed inside piano and an old classic played
5. three highest strings are stretched with tuning key till they burst
6. one piano is placed on top of another
7. piano is placed upside down and a vase of flowers placed over it
8. picture of piano is drawn
9. "piano piece no. 9" is written and sign shown to audience
10. piano is whitewashed
11. piano is washed and waxed.
12. piano is removed.

SOLO FOR VIOLIN, 1962
Old classic is performed on a violin. Where pauses are called, violin is mistreated by scratching the floor with it, dropping pebbles through f hole, pulling out pegs etc. Score.

PIECE FOR CONDUCTOR, 1965
Conductor steps over podium and takes a conventional bow. He remains bowed while tying shoelaces, scratching ankles, rolling and unrolling legs of his trousers, etc. etc.

PAPER PIECE
Improvisation with paper.

OVERTURE
Many containers within each other are opened until a noise maker in final container is unpacked.

SEPTET (FROM "LEMONS")
7 kettles, each equipped with different whistle in nozzle is fitted over nozzle with balloon. As water is boiled balloons inflate while whistles play. Three performers shoot at balloons with pistols or darts or bows and arrows.

SOLO DANCE (FROM "LEMONS")
Dancer lays down and secures leg or legs to rope from a pulley, then hoists self by free end of rope.

TRAFFIC LIGHT
Performer(s) wait on red light, cross street or stage on green light.

VARIATIONS FOR DOUBLE BASS
17 variations are performed such as: locating pin of bass over location of performance on a map, attaching clothespins on strings and rattling them, agitating strings with comb, corrugated board, feather duster or chain, eating edibles from peg box, posting a letter through the f hole, etc., etc., etc.

POND, for 4, 8 or 12 performers.
Performer voices repetitive sounds after a jumping mechanical frog enters his zone on a charted floor. Score.

90° ANGLES, 1966
STREET OR FIELD VERSION
8 performers (4 male, 4 female) in sweat suits and tennis shoes; each carrying one sports object (a basket ball, a football, tennis racket etc.) begin walking or running at any desired speed from one location, turning left or right at right angles when hearing "left" or "right" instructions given by alternated male or female voice over loudspeaker or megaphone. Female performers respond only to female voice, male performers to male voice. Event ends either when performers return to original location or move beyond reach of instructions.
Score for gym version.

TOMAS SCHMIT

SANITAS NO. 2
Performers throw small objects into dark auditorium and then try to find those objects with flashlights.

SANITAS NO. 13
Telephone time service is relaid to the audience for an hour.

SANITAS NO. 22
Performer reads aloud an entire newspaper, advertisements and all.

SANITAS NO. 35
Blank sheets are handed to the audience without any explanations.
5 minutes waiting.

SANITAS NO. 79
A bus carries the audience a good distance, deposits them in a desolate location and returns empty.

SANITAS NO. 151
250 nails are hammered.

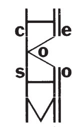
FLUXVARIATION I
All piano keys of a chromatic scale are nailed down.

SANITAS NO. 165
Audience is seated on mis-numbered seats, then are asked to correct the mistake by switching about, (first row to last, etc.)

PIANO PIECE NO. 1, 1962
Performer places various objects such as: large chess pieces, or squeecking rubber toys, or rubber balls, ping-pong balls, glass vases, or wood blocks, concrete blocks, bricks, arranging them all in very precise manner. When lid is full or satisfactorily arranged, performer opens the lid sharply letting the objects slide down to the audience.

ZYKLUS FOR WATER PAILS
Water pails or bottles are placed along perimeter of a circle. Performer inside circle picks the only filled vessel and pours into one on right, then picks one just filled and pours into next one on right, etc. till all water is spilled or evaporated.

15 o. A. – Fluxfest Sale, Fluxfest Information, 1966



FALLING EVENT, 1963
1. Let something fall from a hight.
2. Let yourself fall

FLUXVERSION I
Concert programs are flown down as gliders or thrown as paper balls.
FLUXVERSION II
Parachute or very large sheet is suspended over audience. Performers cut all supports simultaneously, letting the sheet fall over audience.

MUSIC FOR TWO PLAYERS I, 1963
2 performers stand at precise distances from each other for precise durations. Score.

BOUNDARY MUSIC, 1963
Performers make the faintest possible sounds.

STAR PIECE, 1963
Obscure star with cigarette smoke, reflect it in water etc.
11 variations. Score.

EVENT FOR THE MIDNIGHT, 1963
0:00 one light
0:04 five tones
0:05 smile

EVENT FOR THE LATE AFTERNOON, 1963
Suspend a violin with a long rope.

FLUXVERSION I
Violin is suspended with rope or ribbon inserted through pulley at top and secured to floor. Performer in samurai armor positions himself under suspended violin, draws his sword and cuts the rope in front of him releasing violin which falls on to his helmeted head.

EVENT FOR THE MIDDAY IN THE SUNLIGHT, 1963
Performer opens and shuts eyes at very precise intervals. Score.

MIRROR PIECE NO. 1, 1963
Stand on sandy beach with back to the sea. Hold a mirror in front of face and look into it. Step back to the sea and enter into the water.

MIRROR PIECE NO. 2, 1966
Orchestra members spread their instruments on the floor. Each walks backwards through instruments trying not to step on them, guiding themselves by hand held mirror.

MIRROR PIECE NO. 3, 1966
Performers seat themselves around a large mirror on the floor of a dark stage. Vessel filled with water stands in middle of mirror. Performers stand and sit at random intervals with flashlight pointing to the mirror. Water can be drunk.

SHADOW PIECE NO. 1, 1963
Make shadows.

SHADOW PIECE NO. 2, 1964
Score.

SHADOW PIECE NO. 3, 1966
Performers eat various fruits behind a white screen. A light projects their shadows on the screen. Eating sounds may be amplified.

WIND MUSIC, 1963 Raise wind.

WIND MUSIC, FLUXVERSION I
Scores are blown away from stands by wind from a strong fan in wings as orchestra tries to hold them.

WIND MUSIC NO. 2, 1966
Several performers operate fans towards suspended objects such as bottles, radios, bells, etc. making them swing.

DISAPPEARING MUSIC FOR FACE, 1964
Change gradually from smile to no smile.

FLASH PIECE, 1966
A record player on dark stage turns with a stuffed bird on it, while other performers blow soap bubbles and another flashes on photo flashlights or flashes on stage lights.

BALANCE POEM, 1966
Audience writes on cards of various size provided to them an object or material and its quantity, (2 gallons of wine, 4 elephants etc.) On stage cards of equal weight are balanced and their contents announced.

BEN VAUTIER

RADIO, 1961
Performers and audience listen to a play over the radio.

THEFT, 1961
Theft is announced and audience searched.

POLICE, 1961
Performers disguised as police push audience to stage.

SMILE, 1961
5 performers walk about smiling.

STRIKE, 1962
After audience is admitted and seated, a member of actors' union gives a 5 minute talk on low wages and announces a 3 hour strike.

DRINK I, 1962
While other pieces are being performed one performer in a corner of stage gets himself drunk and starts being a nuisance.

DRINK II, 1962
Performer(s) drinks as much and as quickly as possible.

SHOWER II, 1962
A performer seats himself on stage holding an end of a fire hose and does nothing. Upon hearing the audience make its first complaint he shouts "GO!" and soaks the audience with water from the hose.

TELEPHONE, 1962
With a telephone placed on stage and monitored to a loudspeaker:
1) call the police and talk as long as possible
2) call the president of the country
3) call the local newspaper with false news.

THE OTHERS, 1962
Various people such as blind beggars, tramps, bums, drunkards, etc. are invited to a meeting they know nothing about, and led to stage by way of back entrance. When all are assebled on stage curtain is raised.

THEY, 1962
Spoerri, Isou, Kaprow, Higgins, Patterson, Vautier should accept to live imprisoned in a cage for 48 hours on stage for audience to watch

MAKE FACES, 1962
20 performers grimase and make vulgar gestures untill audience expresses protest.

WET, 1962
Performers throw wet objects to the audience.

NOTHING, 1962
Performers do nothing.

SALE, 1962
Performers sell the theatre.

RUN, 1963
A performer runs about, around and through the audience till completely exhausted.

MYSTERY FOOD, 1963
Performer eats a meal that can not be identified by anyone.

APPLES, 1963
4 performers eat 4 apples.

MONOCHROME FOR Y. KLEIN, 1963
Performer paints a very large white panel black.

FLUXVERSION I
Performer paints a movie screen with nonreflective black paint while a favorite movie is being shown.

FLUXVERSION II
An orchestra, a quartet or soloist, dressed in white, plays a favorite classic while a fine mist of black washable paint rains down over performers, their instruments, scores & music stands, slowly turning all from white into black.

MEETING, 1963
4 people who have never met are invited on stage to talk to each other for 20 minutes or more.

VERBS, 1963
Performers enact various verbs from a book of verbs.

BATHTUB, 1963
As many performers as possible jam themselves into a bathtub.

PUSH, 1963
10 to 20 performers try yo push each other from stage nonviolently untill 2 are left.

HENS, 1963
3 hens are released and then cought.

LESSON, 1963
Like a classroom teacher, with a blackboard, performer gives a lesson to other performers or audience on subjects such as: geography, latin, grammar etc.

CURTAIN I, 1963
After the usual 3 rings or knocks, the curtain does not go up. Rings or knocks are repeated 10 times, 20 times, 100, 1000 times for 2 hours, but curtain never goes up.

CURTAIN II, 1963
A noisy performance takes place behind a closed curtain. Curtain is raised only for a bow.

I WILL BE BACK IN 10 MINUTES 1963
Performer positions on stage a poster announcing: "I will be back in 10 minutes" and goes across the street to have a cup of coffee.

LOOK, 1964
Performer looks at an object (piano for instance) in as many different ways as possible.

BEN'S STRIP TEASE, 1964
A naked performer enters an entirely darkened stage. Light turns on for a fraction of a section.

HOLD UP, 1964
A real hold up is enacted in the theatre. As much loot as possible is stolen and taken away by thieves.

GESTURES, 1964
1st performer positions a table on the stage. 2nd performer positions a suitcase on the table. 3rd performer takes the suitcase off the table. 4th. performer takes the table off the stage.

CHOICE, 1964
4 identical objects are placed on the stage. 3 performers enter, choose in succession one of the objects and then exit. The last object remains.

TANGO, 1964
Audience is invited to dance a tango

ORDERS, 1964
One performer seated at a table on stage gives orders such as "get up" "run", "jump" etc. to 20 performers sitting among the audience. Audience is free to join performers.

EXPEDITION, 1964
Vary voluminous but light package or packages are carried by performers from stage through audience to exit or through crowded streets, street cars, etc.

SUPPER, 1965
Curtain is raised and a large table set with food, drink and flowers is displayed on the stage. 10 well dressed performers carrying instruments enter, bow down, seat themselves behind the table and lay down their instruments. 2 waiters begin to serve food and wine. Performers begin to eat, drink and talk. After a few minutes audience can also be offered food and drink.

PIANO CONCERTO FOR PAIK NO. 2, 1965
Orchestra members seat themselves and wait for the pianist. Pianist arrives, bows and walks to the piano, but upon reaching piano, he jumps from the stage and runs to the exit. Orchestra members must try their best to run after him, catch and drag him back to the piano. Pianist must try his best to keep away from the piano. When pianist is finally brought to the piano, lights are turned off.

ORCHESTRA PIECE NO. 4, 1965
On the stage are displayed only instruments, stands and empty seats. Performers appear, one by one, very slowly and silently. Performers entering from left should go to far right and vice versa. Conductor enters last and just as slowly. The whole entry should last 10 minutes. Upon completion of the entry the lights are turned off.

CONCERTO FOR AUDIENCE BY AUDIENCE, 1965
Audience is invited to enter the stage, take an instrument provided for them, seat themselves on orchestra seats and play for three minutes. If audience does not respond to the invitation, instruments should be distributed to them.

3 PIECES FOR AUDIENCE, 1964
1. change places
2. talk together
3. give something to your neighbour

AUDIENCE PIECE NO. 1, 1964
Audience is locked up in theatre. Piece ends when they find a way out.

AUDIENCE PIECE NO. 2, 1964
Curtain remains closed. At the exit leaflets are distributed saying: "Ben hopes you enjoyed the play."

AUDIENCE PIECE NO. 3, 1964
An announcer asks audience to follow a guide who leads them to another theater to watch an ordinary play or movie.

AUDIENCE PIECE NO. 4, 1964
After audience seats themselves, performers proceed to clean theater very thoroughly: wash floor, vacuum chairs and curtain, white wash the stage, change light bulbs etc.

AUDIENCE PIECE NO. 5, 1964
Tickets are to be sold between 8 & 9 PM. At 9 PM announcement is made that the play has already started and will end at 12 PM, yet at no time will the audience be admitted.

AUDIENCE PIECE NO. 6, 1964
The stage is transformed into a refreshment area. After curtain is raised, the audience is invited to come on stage to eat and dance.

AUDIENCE PIECE NO. 7, 1965
The audience is requested to enter the stage one by one and sign a large book placed on the table, after which they are led away one by one into the street. This is continued till all have left the theatre. Those led outside should not be permitted to return.

AUDIENCE PIECE NO. 8, 1965
The audience is told that the next piece is presented in a special area. They are led away in small groups by ushers through back exits to the street and left there.

AUDIENCE PIECE NO. 9, 1965
Each member of the audience is led individually into an antechamber where they are asked to undress and then led individually into a dark theatre. Those who refuse can have their money returned. When all the audience is seated naked in the auditorium, a huge pile of their clothing is illuminated on the stage.

AUDIENCE PIECE NO. 10, 1965
An announcer well hidden from view of the audience observes with binoculars all who enter the theatre and describes minutely each through public address system.

ROBERT WATTS

WASHROOM 1962
Local national anthem or other appropriate tune, supervised by uniformed attendant is sung or played in washroom.

EVENT: 10 1962
One performer on a dark stage, with his back to audience strikes 10 matches at uniform intervals. Another performer rings bell 10 times at same or different intervals.

EVENT: 13 1962
Behind curtain slit on left release 13 black helium filled balloons. Behind slit on right drop 13 white balls (or eggs).

EVENT FOR SWIMMING POOL
Score.

SUBWAY EVENT 1962
Performer enters station with token and quarter. He uses token for turnstile, leaves by nearest exit and buys one token at booth.

STREET CAR VARIATION
Any number of performers in a queue enter bus one by one, pay fare, exit immediately and rejoin the tail end of the queue to continue performance to any duration.

CASUAL EVENT 1962
Performer drives a car to filling station to inflate right front tire. He continues to inflate until tire blows out. He changes tire and drives home. If car is a newer model he drives home on blown out tire.

TWO INCHES 1962
2 inch ribbon is stretched across stage or street and then cut.

DUET FOR TUBA 1963
Tuba is prepared to dispense coffee from one spit valve and cream from another.

C/S TRACE, 1963
A canon is fired at symbol.

C/S TRACE, 1963
A canon is fired at cymbal.

C/T TRACE, 1963
An object is fired from canon and cought in bell of tuba.

F/H TRACE, 1963
French horn is filled in advance with small objects or fluid (rice, bearing balls, ping-pong balls, mud, water, small animals, etc.). Performer then enters stage, and bows to audience tipping the bell so the objects cascade out toward the audience.

EVENT FOR GUGGENHEIM, 1963
(Foucault Pendulum)
A very heavy pendulum, suspended by steel wire from a high dome is permitted to swing over a concave layer of fine sand on the floor, inscribing thus rotation of swing according to rotation of the earth.

TRACE FOR ORCHESTRA, 1965
Scores made from flash paper are burned on music stands.

EMMETT WILLIAMS

SONG OF UNCERTAIN LENGTH
Performer balances bottle on own head and walks about singing or speaking until bottle falls. 1960

DUET FOR PERFORMER AND AUDIENCE, 1961
Performer waits for audible reaction from audience which he immitates.

FOR LA MONTE YOUNG, 1962
Performer asks if La Monte Young is in the audience. 1962

10 ARRANGEMENTS FOR 5 PERFORMERS
Leader rings bell, performers move, leader rings bell second time, all freeze saying a single word. 1962

8 SONG FOR 5 PERFORMERS
Phonetic poem group performance. 1962, score.

TAG, 1962
Group piece. Score.

COUNTING SONGS, NOS. 1 TO 6
Audience is countedby various methods. 1962

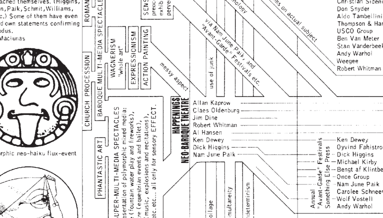
LITANY AND RESPONSE 1 & 2
For voices or voices and accompaniment. 1962, score.

A GERMAN CHAMBER OPERA FOR 38 MARIAS
Opera for 38 performers in the style of a church litany. 1962, score.

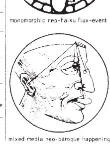
AN OPERA
Opera for voices and percussion. 1962, score.

INTRODUCTION TO DIAGRAM
The diagram on the right categorizes and describes planometrically the development of various "Expanded performing arts" movements. It describes movements rather than individuals and therefore should not be taken as a catalogue of names. Except for the Fluxus group, none others are complete. By the next edition it is hoped this diagram can be expanded to include more artists. Any comments, suggested additions and/or changes from readers will be welcome. The grouping of various artists was determined in most cases from statements of the artists themselves. When such statements were unobtainable, their work was studied to provide clues. Some controversial subjects such as sensationalism or pseudotechnology were based on careful observations of many performances rather than hearsay. Disrobing in public or lowering own pants to expose own bare bottom, or urinating in public, any such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream etc., etc., can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversion are too numerious as to mention. All these stratagems are intended to arouse strong emotional response from the audience (and attention from the press of course), which may be a main motivation for such stratagems. Pseudotechnology or "engineering" (in quotes) has been derived from the fact that artists at best can acquire technical knowledge or understanding comparable to that of a technician (TV repairman or the like) rather than that of an engineer or scientist who spends many years studying his specialty (just like artists spending many years on producing art). Such knowledge among these artists at best represent understanding wiring diagrams, function of basic electronic components, mechanism of electric motors, simple engines, determinate structures and the like. Unfortunately the technology among most of the artists employing that term is of the radio shop variety. Collaboration with engineers can achieve only a level of sophistication comprehended by the artist since
(1) artist's new ideas or concepts will be affected or rather limited by his own past and recent technical-scientific knowledge rather than the uncommunicated knowledge of the engineer.
(2) the collaborating engineer meanwhile, can't very well communicate a sophisticated technical and scientific knowledge to the artist without giving him a four year university course on related subjects.

Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. Thus most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thicknesses of connecting links). Another vertical column indicates outlets, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicate various changes in the persons associations or chronological continuity of his work within any particular movement or group. Thus within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day, (only George Brecht and Ben Vautier fill this category). 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within Fluxus. 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus. 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Patterson, Paik, Schmit, Williams, Flynt etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus.
George Maciunas

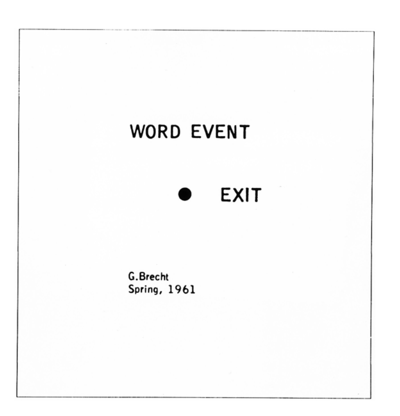


monomorphic neo-haiku flux-event



mixed media neo-baroque happening

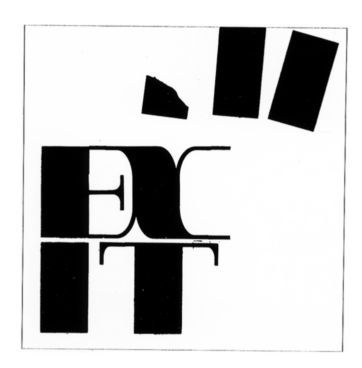
EXPANDED ARTS DIAGRAM



16 Brecht – Word Event: Exit, 1961



17 Brecht – Exit, o. J.



18 Maciunas – Entwurf, o. J.

schrieb.[234] Brecht realisierte die Notation, die in Editionen seiner Event Card-Box »Water Yam« seit 1963 verbreitet wurde, auch als Displacement eines gefundenen »Exit«-Schildes. Maciunas entwarf außerdem eine »Fluxflag« mit der Aufschrift »exit«, überliefert ist aber nicht mehr als ein Prototyp.[235]

---

[234] Brecht, George: Word Event: Exit, s. Anm. 231, Fluxus Concerts, Fluxhall (Loft von George Maciunas), 359 Canal Street, New York, 11.4.1964, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 28; Bischoff: Kunst, S. 77, Nr.11; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 131f., Abb.11.

[235] Brecht, George-Exit, Ready-made vom Künstler befestigt, o. J.; Maciunas, George-Flag »Exit«, Prototoyp, o. J., beide in: Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 2, S. 14, Nr.33.1; Hendricks: Fluxus 1988, S. 156, 193ff.; Joachimides/Rosenthal: Kunst, S. 132; Loisy: Limites, S. 160; Sohm: Happening, o. P.

Mit einem »›idea‹ Happening« wie »Word Event« korrespondieren folgende Arten »möglicher Partizipation«: die mentale Realisation der Textbedeutung beziehungsweise der »›idea‹«, die Anfertigung von Realisationsmöglichkeiten festlegenden Ausführungsnotationen und die Wahl einer Ausführungsnotation, zum Beispiel einer von mehreren angebotenen »Fluxversions«. Viele Realisationen von »event scores« sind keine Aktionen, sondern Renotationen: Einige Realisationen bestehen in der Präsentation des Notationstextes vor Publikum, ohne Angaben zu seiner Interpretation als Denk- und/oder Handlungsanleitung. Beobachter können die Event-Notation ausführen, wie sie wollen, passiv bleiben oder etwas anderes tun. Die Umsetzungswege vom Werktext zu mentalen und physischen Aktionen können so ausdifferenziert sein:

1. Werkkonzept,
2. Konzeptpräsentation für Aktricen/Akteure,
3. Präsentation des Konzeptes durch Aktricen/Akteure vor Publikum,
4. Interpretation des Konzeptes als Denk- oder Handlunganleitung durch weitere Aktricen/Akteure oder BeobachterInnen im Publikum (Realisationskonzept),
5. Ausführung der Interpretation des Konzeptes als Denk- oder Handlungsanleitung durch Aktricen/Akteure oder TeilnehmerInnen aus dem Publikum via »Beobachtungs-« und/oder Beobachteroperationen (Realisation durch Reflexion und/oder Aktion).

Fluxus ist sowohl »Concept Art«[236] für Multimedia dank der Trennung von Notation und Ausführung und dank der Medienpluralität, welche die in einer Präsentationsform realisierte Notation Realisationen als weitere Notationspräsentationen und/oder Realisationen als aktionistische Ausführungen zugesteht, als auch eine Gruppe von Aktricen und Akteuren, die in »Fluxfests« Events realisieren. Ken Friedman, kalifornisches Fluxus-Mitglied, faßt 1972 die Möglichkeiten zur mentalen und/oder physischen Realisation in »Fluxus and concept art« zusammen:

> A short definition of concept art as it came to be practiced might be:
> A series of thoughts or concepts, either complete in themselves as work(s), or leading to documentation or to realisation through external means.[237]

Der konzeptuelle Aspekt ermöglicht es auch, Notationen so zu schreiben, daß Realisationen sich erübrigen und laufend vorkommende Alltagsereignisse als Aus-

[236] Tony Conrad-Concept Art (Summer 1961), in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 330: »to perform this piece do not perform it. this piece is its name. this is the piece that is any piece. watch smoke.«
Flynt: Concept Art, o. P. Neu in: Oliva: Fluxus, S. 109-115. Vgl. Friedman: Fluxus 1998, S. 86ff.

[237] Friedman: Fluxus 1972, S. 50.

führungen/Aufführungen gelten können. Maciunas erkennt, daß dieser Aspekt den eigenen Fluxfest-Veranstaltungen zuwiderläuft:

> The best Fluxus ›composition‹ is a most non personal, ›ready-made‹ one like Brechts [«Word Event«] »Exit« – it does not require any of us to perform it since it happens daily without any ›special‹ performance of it. Thus our festivals will eliminate themselves (and our need to participate) when they become total ready-mades (like Brechts exit).[238]

---

[238] Brief an Tomas Schmit, Januar 1964. In: Hendricks: Fluxus 1988, S. 193 (Auf dt. in: Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 111). Vgl. Kellein: Sputnik-Schock, S. 82. (Vgl. Marcel Duchamps Notiz «trouver inscription pour Woolworth Bldg. comme readymade» in «La Boîte verte» (1934, in: Duchamp: Duchamp, S. 107; Faust: Bilder, S. 153) mit dem Auffinden eines »Exit«-Schildes als sich auf »Beobachtungsoperationen« beschränkende Realisation von Brechts »Word Event: Exit«. Brecht verwandelt Duchamps Ebene der Notiz in eine Notation und verdeutlicht, daß nur sie eine nichtwandelbare Werkebene liefert. »Exit«-Realisationen von Brecht und Maciunas (s. Anm. 234f.) liefern keine Vorbilder für weitere Realisationen, sondern zeigen, daß es so, aber auch anders geht.)
Während in Nöth: Strukturen, S. 139 der »graphische manifestierte Text...im Event« als »eigentlich nebensächlich« beschrieben wird und »das Wesentliche« in »seine[r] Umsetzung in Handlung bzw. Repräsentematik« liegen soll, wird in Sauerbier: Darstellung, S. 359 »gerade de[r] Umstand betont, daß die Ausführung deshalb nicht vonnöten sei, da täglich solche Ausführungen ohnehin vor sich gehen. Wesentlich ist danach auch nicht die ›Umsetzung‹, sondern allein die deiktische Geste des Autors und das Faktum im Bewußtsein des Rezipienten. Hier ist der Übergang zum ›Metatext-Objekt‹ ([Siegfried J.] Schmidt) der Konzept-Kunst gegeben.«
Tomas Schmit äußert 1964: »das echte happening ist ein geschehnis jedwelcher art auch immer, DAS geschehnis, die realität selber: teetrinken, blatt fällt vom baum, bayreuthpremiere, nase schneuzen, alles...das eigentliche happening - ›das ereignis‹ - gibt es überall und immer in der realität, aber eben nur in der realität. ein happening zu benennen, gar aufzuführen, ist ein paradox, denn dabei verliert es seinen eigentlichen charakter: es ist die ANONYME REALITÄT.« (Schmit: Handel, o. P.) Die von Schmit angesprochene Transgression vom Happening als Kunstaktion zu Lebensformen ist keine Grenzüberschreitung von Kunst zu Anti-Kunst, sondern »Grenzbeschreitung« (s. Kap. 1.1.3, 5.1), da die Mitteilung einer »deiktischen«, auf Kunstexternes verweisenden »Geste« durch die kunstinterne Notation Voraussetzung ist, um Lebensformen als kunstrelevant ausweisen zu können (s. Anm. 242). Erweitert wird der Rahmen der kunstrelevanten Ereignisse um kunstexterne, unabhängig von kunstinternen Realisationen zustandekommende Situationen, was zu einer Erweiterung des Rahmens, innerhalb dessen über Kunst gesprochen wird, führen kann, nicht aber muß. Überschritten wird der Kunstrahmen jedoch nicht, sonst wäre statt seiner von anderen Beobachtungs-/Selbstbeschreibungsrahmen die Rede und ein anderer Kontext der Mitteilung wäre zu suchen.
Günter Pfeiffer versucht in seiner Erörterung von Schmits oben zitierter Äußerung, Aleatorik im Leben und in der Kunst auf eine Diskussionsstufe zu stellen. Die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Möglichem und Wirklichem, mit der Pfeiffer operiert (Pfeiffer: Kunst, S. 132, 136), wird von Beobachtungsrahmen konstituiert.

Wird Brechts »Word Event« als Teil einer Performance auf einem »Fluxfest« – also in einer als Kunstkontext decodierbaren Umgebung – realisiert, so kann die Notation »exit« dazu führen, diese Umgebung als Lebenswelt zu betrachten und zugleich diese »Weltbeobachtung« in ihrer Brisanz für die »Kunstbeobachtung« zu werten. Zuerst wird »Kunstbeobachtung« an »Weltbeobachtung« angeglichen, dann wird »Weltbeobachtung« unter Kriterien der »Kunstbeobachtung« vorgenommen. Die Angleichung von »Kunstbeobachtung« an »Weltbeobachtung« dient der Entgrenzung von Gattungsnormen auf der Ebene der »Beobachtung erster Ordnung«. Nachdem auf der Ebene der »Beobachtung erster Ordnung« jede »Weltbeobachtung« kunstrelevant wurde, wird auf der Ebene der »Beobachtung zweiter Ordnung« »Weltbeobachtung« konzeptualisiert: »Kunstbeobachtung« schafft Modelle von Weisen der »Weltbeobachtung« (s. Kap. 5.1, 5.4). Das Modell besteht im Fall von »Word Event« aus einfachen Einheiten, die aus der Lebenswelt mental durch Aufmerksamkeitslenkung und/oder materiell durch Dislozierung isoliert werden. Also kann der Bezug auf einzelne, immer schon stattfindende kunstexterne Ereignisse als das Modell von (Weisen der) »Weltbeobachtung« verstanden werden, das »Word Event« der »Kunstbeobachtung« liefert.

Brechts Verzicht auf besondere Formen der Beobachtung für Kunst und seine Präsentationen von »event cards« im Kontext Kunst bereitet die theoretische Problematisierung von (Aus-)Differenzierungsprozessen vor, wie sie in der Concept Art vor allem von der Künstlergruppe Art & Language präsentiert wird: Wenn an Stelle einer Zeichnung ein Wandtext gegeben wird, der nach den Bedingungen fragt, unter denen er selbst als Zeichnung gelten könnte, ist der Weg zu einer »Kunstbeobachtung« dritter Ordnung vorbereitet. Die Art & Language-Mitglieder Terry Atkinson und Michael Baldwin konfrontierten 1966 den Besucher einer Ausstellung mit dem Textwerk »Print (2 sections A and B)« (1966). Der Text stellt an den Beobachter/Leser Fragen wie: »...Is this piece of paper an art work?«[239] Liefert der Papierträger, auf dem der Text mit Fragen zur Abgrenzung der Kunstgattungen steht,

---

Kunst kann sich als Beobachtungsrahmen auf kunstexterne Beobachtungsrahmen beziehen (Weisen der »Weltbeobachtung«, s. Kap. 1.1.3, 5.1-5.4) und aus der Totalität der »Welt« (im Sinne Luhmanns) selektiv Aspekte durch »Beobachtungsoperationen« zugänglich machen. Die Selektionskriterien liefert der jeweilige Beobachtungsrahmen. Ein Ereignis der Lebenswelt kann in verschiedenen Beobachtungsrahmen beschrieben werden. Es kann zugleich kunstrelevant (ein Beobachtungsrahmen) und nicht kunstrelevant (ein weiterer Beobachtungsrahmen) sein. In »Concept Art« werden Fragen der Ausdifferenzierung von Beschreibungsrahmen für »Kunst-« und Weisen der »Weltbeobachtung« reflektiert (nach Henry Flynt auch bei Art & Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth und John Stezaker, in: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 20-26, 111-163).

[239] Atkinson, Terry/Baldwin, Michael-Print (2 sections A and B), 1966, in: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 295-302; Dreher: Kunst 1994, S. 93f.; Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 43f.

eine hinreichende Eigenschaft für die Zuordnung der vorliegenden Text-Papierträger-Werkeinheit zur Sparte ›Zeichnung'? Fragen wie diese stellen Möglichkeiten einer Ausgrenzung von Kunst auf der Ebene der »Beobachtung erster Ordnung« in Frage und stellen eine »Beobachtung dritter Ordnung« zur Diskussion, die Diskurse über alternative Differenzierungen auf der Ebene der »Beobachtung von Beobachtungen«, der »Beobachtung zweiter Ordnung« (s. Kap. 1.1.3), zu führen ermöglicht. Die Konsequenzen der Verschiebung künstlerischer Praxis auf eine diskursive Ebene der »Beobachtung dritter Ordnung« ziehen Art & Language in ihren theoretischen Texten (ab 1966), die ab Mai 1969 in der Zeitschrift »Art-Language« publiziert werden.

Henry Flynts Text »Concept Art«, der 1963 in der Fluxus-Anthologie von Jackson Mac Low und La Monte Young gedruckt wird, nimmt die kritische Rekonstruktion kunsttheoretischer Ansätze, wie sie Mitglieder von Art & Language an Stelle von und als künstlerische Praxis betreiben, mit der Unterscheidung zwischen »concept« (beziehungsweise »intension«) und »extension« sowie der Ansiedlung künstlerischer Praxis auf der Ebene der »concepts« vorweg.[240] Allerdings versucht Flynt dem Anstieg künstlerischer Praxis von »Beobachtung erster Ordnung« bis zur Ebene der »Beobachtung dritter Ordnung« auszuweichen: Flynt fixiert künstlerische Praxis durch die Fiktion einer ästhetisch orientierten theoretischen Tätigkeit auf der Ebene der »Beobachtung zweiter Ordnung«. Brecht wiederum verweist mit seinen »event cards« auf die Notwendigkeit, Relationen zwischen Weisen der »Welt-« und »Kunstbeobachtung« in »Beobachtung dritter Ordnung« zu diskutieren, vermeidet es aber, diese Beobachtungsebene auf der Werkebene als Kunsttheorie zu explizieren. Verfolgt Brecht – wie schon der Dadaist Tristan Tzara – das Prinzip des Nicht-Prinzips? Brecht äußert sich 1967 über »a hands off attitude« so, daß die Antwort auf die Frage nach dem Prinzip des Nicht-Prinzips Ja lauten muß:

> ...suppose you take a hands off attitude and just leave time to structure itself in events, which is the natural way for people to experience life anyway.[241]

---

[240] Flynt: Concept Art. Die Grundbegriffe »intension« und »extension« der analytischen Philosophie, die Flynt Rudolf Carnaps »Meaning and Necessity« (Carnap: Meaning) entlehnt, kehren im Diskurs von Art & Language mehrfach wieder: Kontrovers diskutiert wird die Frage der Bedeutung dieser Begriffe.
Zur »Beobachtung erster« bis »dritter Ordnung«: Huber: Interview, S. 122-126; Luhmann: Erkenntnis, S. 21-24; Luhmann: Gesellschaft, S. 93, 374f., 1094, 1117-1125; Luhmann: Kunst, S. 92-164, bes. S. 102f., 156f.; Luhmann: Medium, S. 12, 15; Luhmann: Weltkunst, S. 22-30; s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 12, Kap. 1.1.3 mit Anm. 25.

[241] Martin: Interview, S. 23. Vgl. Tzara: Manifeste, S. 3: «Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, appartient dans ses innombrables variations au spectateur...Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir par principe aucun.» Vgl. Brecht/Hughes: Scheinwelt, S. 10: »Ich bin aus Prinzip gegen Prinzipien! (Tristan Tzara)« (vgl. Anm. 608)

Brecht gibt an »Beobachtung dritter Ordnung« das Problem weiter, wie eine »hands off attitude« auf der Ebene der »Beobachtung zweiter Ordnung« Offenheit für Überraschungen auf der Ebene der »Beobachtung erster Ordnung« implizieren und Rekonzeptualisierungen auf der Ebene der »Beobachtung dritter Ordnung« zur Folge haben kann. Das Werk stellt Offenheit für kunstexterne Systeme und Operationen her und verzichtet darauf, die Bedingungen für diese Offenheit, nämlich ausdifferenzierbare/Denkrahmen, zu thematisieren. Die »event card« liefert einen Rahmen, der sowohl auf der Seite der Umweltbedingungen für Realisationen als auch auf der Seite der »Beobachtungsoperationen« auf Vorgaben und Exklusionen verzichtet und somit (zum Gerüstfragment) entleert, aber erweiter- und füllbar erscheint.

Michael Kirby weist als Ideal einer »Activity« (s. Kap. 2.4.1.2) Konzepte für Beobachteroperationen aus, die ein »participant«/»Teilnehmer« in der Lebenswelt ausführen kann. Diesem Ideal entspricht Robert Watts‹ Notation »Casual Event«. Die Notation erwartet vom »Teilnehmer« zwar alltägliche Operationen, die aber in ungewöhnlicher Weise kombiniert werden: Ein »Teilnehmer« soll mit einem Auto an eine Station zur Messung des Luftdrucks der Reifen fahren, den Druck des rechten Vorderreifens erhöhen, bis er platzt, den Reifen wechseln und nach Hause fahren. Das »Casual Event« kann »Beobachter« irritieren, die sich über den platzenden Reifen wundern, kann aber auch ablaufen, ohne die Aufmerksamkeit von Passanten zu erregen.[242]

Zur Voraussetzung von Geschlossenheit, um Offenheit zu erzeugen: s. Kap. 6.2 mit Anm. 755.

[242] Watts, Robert-Casual Event, Notation, 1962 («event card«, in: Watts, Robert-Events, Box mit »event cards« u. a., Fluxus Edition. New York 1963, in: Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 2, S. 224; Hendricks: Fluxus 1988, S. 538f.), in: ccVTRE. Fluxus Newspaper. No.1. January 1964. Zit. in: Banes: Greenwich, S. 116; Battcock/Nickas: Art, S. 62. Vgl. Haskell/Hanhardt: Blam, S. 50; Marter: Limits, S. 29f.
Wie ein Kommentar zu »Activities« (s. Anm. 181, 255) liest sich Folgendes von Niklas Luhmann: »Inzwischen gibt es auch Kunstformen, die sich bewußt auf ein Einzelereignis konzentrieren oder sogar den nur zufällig Anwesenden Kunst vorführen - so als ob es darum ginge, mit der zeitlichen auch die soziale Komponente des Kunstwerks auf ein Minimum zu reduzieren. Aber selbst wenn die Aufführenden es nur für sich selbst inszenieren, wäre es noch Kunst, die an ihren eigenen Grenzen experimentiert, und wäre es noch Kommunikation für gegen Null tendierende Adressaten. Die Herstellung von Beobachtbarkeit hat keinen anderen Sinn als den einer Kommunikation von Ordnung in einem Formenarrangement, das nicht von selbst passiert.« (Luhmann: Kunst, S. 130f.) Luhmann interessiert in »Kunst der Gesellschaft« nur der Aspekt der »frames«, mit denen Grenzen zwischen Kunst und Welt konstruiert werden; er mißachtet die kunstinternen Formen der Reintegration von kunstexternen Aktionen ohne kunstspezifischen Charakter und ohne via Informationen (Nachrichten, Veranstaltungskalender, Werbung, Einladungen) geladenes Kunstpublikum. Solche kunstexternen Aktionen ohne aktuelles, die Realisation vor Ort verfolgendes Kunstpublikum werden für die »Kunstbeobachtung« dann rele-

Das deutsche Fluxus-Mitglied Wolf Vostell hat in seinen Anleitungen zu Stadtrundfahrten – »Cityrama (1)« (1961) und «Ligne P.C. – Petite Ceinture» (1962)[243] –

vant, wenn sie - dokumentiert in Kunstpublikationen und Ausstellungen - an die Kommunikation über Kunst rückgekoppelt werden. Andernfalls wüßte auch Luhmann nicht, daß solche Aktionen ausgeführt wurden: »Irgendetwas muß ›präsentiert‹ werden, denn sonst blieben auch andere Orte im [Kunst-]System unerreichbar.« (Luhmann: Kunst, S. 479) Luhmann meint irrtümlich, daß es bei Geräuschverfahren, wie sie John Cage notiert, darauf ankäme, daß die Realisation an einem für »Kunstbeobachtung« vorgesehenen Ort stattfinden müsse. Er übersieht, daß John Cages Musik nicht aus Alltagsgeräuschen besteht, sondern aus Notationen. Die Realisation der Konzepte kann Alltagsereignisse einbeziehen und an einem kunstexternen Ort auch ohne Kunstpublikum stattfinden: »Die Form, die [die Aufhebung der Differenz von Musik und Nichtmusik] gewährleisten soll, ist das unerwartbare Geräusch, das sich nur vor dem Hintergrund von Stille durch seinen überraschenden Auftritt bemerkbar macht. Und auch dann braucht es irgendeine Autorisierung, durch John Cage zum Beispiel, um kenntlich zu machen, daß es sich um Musik handelt. Dieser Entwicklung droht die Gefahr, daß die kommunikative Beziehung zwischen Künstler und Beobachter abreißt...Vordem konnte man voraussetzen, daß das Kunstwerk selbst signalisiert, daß es sich um Kunst handelt. Immer schon gab es außerdem externe Rahmenbedingungen, etwa die Bühne und den Vorhang des Theaters oder den Rahmen des Gemäldes, die als Abgrenzung und zugleich als Signal ›dies ist Kunst‹ benutzt wurden, und dies unabhängig von der künstlerischen Qualität des Werkes.« (Luhmann: Kunst, S. 478)
Nam June Paik zeigt in seinem Video »A Tribute to John Cage« (1973, 60 Min., Farbe, in: Decker: Paik, S. 156ff., Abb.101; Herzogenrath: Videokunst, S. 228; Schneckenburger: documenta 6, Bd. 2, S. 352) den Komponisten bei einer Aufführung von »4'33'‹« (1952, in: s. Anm. 150, 245) vor Zufallspublikum auf dem Harvard Square in Woodstock/New York. Bei hinreichender Ausdifferenzierung der Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« (s. Kap. 1.1.3, 5) ergibt sich, daß die Differenzierung zwischen »Musik und Nichtmusik« auch hier möglich ist, wenn die Relation zwischen Partitur/Notation/Konzept und Realisationsmöglichkeiten ausreichend berücksichtigt wird. Die von Luhmann für die »Kunstbeobachtung« reklamierte »Beobachtung zweiter Ordnung« ist auf die Notation zu beziehen und diese zirkuliert als ›Musik‹. Ausführungen und was an Alltäglichem als solche gelten kann, sind an keine kunstinternen Restriktionen gebunden. Ein »Beobachter« von Cages Notationssystemen (s. Anm. 245) rekonstruiert die Regeln ungewöhnlicher Zeichenkombinationen, um ihre Ausführungsmöglichkeiten zu eruieren - oder um festzustellen, daß sich eine Ausführung erübrigt, wenn er zu der Ansicht gelangt, daß mit der Regelrekonstruktion (inklusive Zufallsverfahren) bereits das Entscheidende getan ist oder daß sich das Auszuführende (Geräusche) im Alltag finden läßt. Auf der Ebene der »Beobachtung erster Ordnung« sind kunstexterne Notationsrealisationen nicht von der Lebenswelt zu unterscheiden; auf der Ebene der »Beobachtung zweiter Ordnung« wird in Form von kunstintern distribuierten Notationen »Kunstbeobachtung« (zusammen mit »Weltbeobachtung«) relevant (s. Kap. 1.1.3, 5.1-5.4).

[243] Vostell, Wolf-Cityrama (1), 26 Stellen in Köln, 15.9.1961, Aktionskonzept, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 381f.; Bergmann/Rüdiger: Vostell, S. 18f., 21f., 203, 238; Glozer: Westkunst, S. 261; Merkert: Vostell, S. 96-99, 319; Simhandl: Bil-

ebenfalls »Kunstbeobachtung« als entspezialisierte beziehungsweise generalisierende Konzeptualisierung von Weisen der »Weltbeobachtung« in kunstexternen Umgebungen thematisiert: Der Beobachter wird zum »Teilnehmer«, der sich in teilweise vom Künstler bestimmter Art (Linienbus) zu einem festgelegten Zeitpunkt (Tagesdatum) auf einem festgelegten Weg bewegt. Keine seiner Verrichtungen ist per se ungewöhnlich. Die Einstellung des »Teilnehmers« seiner Umwelt gegenüber ändert sich nur dadurch, daß er nicht einem alltäglichen, sondern dem ungewöhnlichen Plan von Vostells Partitur folgt: Aus »Weltbeobachtung« erster Ordnung wird – als Folge einer Brechung der »Beobachtungsoperationen« durch die ›als Kunst‹ zirkulierende Anleitung – Beobachtung der »Weltbeobachtung«, also »Weltbeobachtung« zweiter Ordnung. Dies provoziert zu einer »Kunstbeobachtung« dritter Ordnung, die Kunst als Modell für eine funktional nicht gebundene Problematisierung von Weisen der »Weltbeobachtung« zu konzeptualisieren in der Lage ist (s. Kap. 5.3).

Vostells Reiseanleitungen erwarten vom »Teilnehmer«, eine Vielfalt von Ereignissen in der Umwelt zu berücksichtigen und/oder selbst auszuführen. Viele der kurzen »event scores« der New Yorker Fluxus-Mitglieder führen – anders als in Vostells Stadtrundfahrten – zu einer Einzelereignisse isolierenden Form der Beobachtung, der Realisation und der Beobachtung der Realisation. Vostell bezeichnet «Ligne P.C. – Petite Ceinture» zwar als »reduziertes Happening«[244], da die Notation aus nur einer einfachen Aktionsanleitung besteht, doch ist diese länger als zum Beispiel Watts »Casual Event« und erfordert vom Beobachter, die Umwelt in ihrer Vielfalt, nicht selektiv, zu beobachten:

> Achten Sie auf die gleichzeitigen akustischen und optischen Umstände. – Lärm – Schreie – Stimmen – Wände mit abgerissenen Plakaten (décollagen) – Trümmer – Ruinen – etc.

Vostell kommt mit seinem Verweis »auf die gleichzeitigen akustischen und optischen Umstände« in der Reiseanleitung «Ligne P.C. – Petite Ceinture» Cages Prinzip der durch Zufallsverfahren erzeugten Simultaneität nahe, worauf selektive »Weltbeobachtung« provozierende New Yorker »event scores« verzichten.

---

dertheater, S. 90; Vostell: Happening, S. 313-317.
Vostell, Wolf-Cityrama (1), 1961, farbige Zeichnung und Umdruck auf Papier, in: Block: Wiesbaden, S. 288, Nr.254; Glozer: Westkunst, S. 261, 449, Nr.625; Haenlein/Körber: Vostell, S. 15, 38, Nr.25; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 90 mit Anm. 412, S. 116; Kellein: Wissenschaft, S. 110, Abb.174; Merkert: Vostell, S. 96, Nr.3; Sohm: Happening, o. P.; Wedewer: Vostell, S. 92, 329.
Vostell, Wolf-Ligne P.C. - Petite Ceinture, »AutoBus dé-coll/age-happening«, 20 Boulevards, Paris, 3.7.1962, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 48f.; Kaprow: Essays, S. 138; Loisy: Limites, S. 166, 356; Merkert: Vostell, S. 30-34, 104f., 319; Sandford: Happenings, S. 322; Schilling: Aktionskunst, S. 119, 125; Simon: Vostell, S. 168, 202f.; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 300.

[244] Wolf Vostell, in: Schilling: Aktionskunst, S. 125.

Cage führt in »4'33"« (1952) den Verzicht auf künstlerische Geräuschproduktion zugunsten vorgefundener Geräusche bereits vor. Vostell fügt dem in «Ligne P.C. – Petite Ceinture» die Reise hinzu und hebt die bei Cage noch vorhandene Trennung zwischen Akteur/Aktrice und ZuschauerInnen auf. Auch in »event scores« von New Yorker Fluxus-Mitgliedern können Beobachter zu »Teilnehmern« an einer Realisation und aus Aktricen/Akteuren Beobachter von Alltagshandlungen werden. Fluxus-Notationen von New Yorker KünstlerInnen können zu Beobachteroperationen in der Welt und/oder zu Operationen der Beobachtung von vorhandenen Ereignissen in der Welt (einschließlich des eigenen Körpers und Geistes) auffordern oder die Notationen ermöglichen Beobachtungen von Alltäglichem als eine Realisationsweise unter anderem. Akzenten auf der Wechselseitigkeit von Selbst- und Fremdbeobachtung und der Rekursion von Fremd- in Selbstbeobachtung in Notationen von John Cage und Fluxus-Mitgliedern wie Yoko Ono, Arthur Køpcke[245]

---

[245] Cage, John-4'33" (tacet, any instrument or combination of instruments), Notation, 1952, in: s. Anm. 150, 242. Die jeweiligen Aufführungsumstände liefern bei »4'33"« in dem von Cage gesetzten Zeitrahmen die beobachtbaren Ereignisse. Die Aufführungsumstände müssen nicht, können aber aus Spielorten mit Grenzen zwischen Podium und Tribüne bestehen. Eine Art der Realisation ohne Tribüne führt John Cage in Nam June Paiks Video »A Tribute to John Cage« (1973, in: s. Anm. 242) vor - er sitzt an einem auf einem öffentlichen und verkehrsreichen Platz aufgestellten Piano und mißt mit einer Stopuhr die von der Notation vorgeschriebene Zeit - , eine andere erwähnt der Komponist in einem Interview (Mai 1985): »You could do it in front of an audience or you could view life itself, really, as a performance.« (Kaye: Art, S. 16)
Ono, Yoko-Clock Piece, Notation, Herbst 1963: »Listen to the clock strokes. Make exact repetitions in your head after they stop.« (Haskell/Hanhardt: Ono, S. 37) Ono gibt eine Anweisung zu fremdbezüglichen »Beobachtungsoperationen« (»Listen...«), die in selbstbezüglichen »Beobachtungsoperationen« (»...in your head...«) wiederholt werden sollen. Zu Beobachteroperationen bzw. Handlungen/Aktionen/Performances fordert die Notation »Clock Piece« nicht auf.
Ono, Yoko-Beat Piece, Herbst 1963: »Listen to a heart beat.« (Haskell/Hanhardt: Ono, S. 34)
Auf fremdbezügliche »Beobachtungsoperationen« verzichtet Arthur
Køpcke in »reading/work pieces« mit dem Text »Fill: with own imagination« (No.10-12, 71 u. a., ab 1962, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 304; Køpcke: begreifen, S. 85, 118; Leve: Aktionen, S. 140; Meseure/Block: Køpcke, S. 17, 59, 74, 168, vgl. S. 139ff., 147, 161 (Text in Gemälden); Rennert: Køpcke, S. 74, 135f.). Køpcke fordert zu »Beobachtungsoperationen« von »Beobachtungsoperationen« auf, denn: Um mit der eigenen Imaginationen etwas im metaphorischen Sinne füllen zu können (z. B. die Stellen der rebusartigen Gemälde, auf denen die Aufforderung »fill: with own imagination« erscheint), müssen die Operationen der eigenen Imagination beobachtet und dann kann das Beobachtete (zum Beispiel in Form von Beschreibungen) dem ›Füllkontext‹ ›eingepaßt‹ werden. Innen- und Außenbeobachtung werden in den genannten Notationen von Cage, Ono und Køpcke mit von ersterem zu letzterem ansteigender Bedeutung der Innenbeobachtung verschränkt.

und George Brecht[246] stellen die Reiseanleitungen und -happenings von Vostell eine sich mit dem Ortswechsel laufend wandelnde Außenorientierung entgegen.

Die selbstbezügliche Beobachtung bzw. Innenbeobachtung hat John Cage bereits thematisiert, als er 1955 in »Experimental Music: Doctrine« auf die Unmöglichkeit hinwies, absolute Stille in einer »anechoic chamber« zu hören beziehungsweise nichts zu hören: »...to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation)...« (Cage: Silence, S. 13; s. Anm. 150) »Life itself...as a performance« liefert in der »anechoic chamber«, wie John Cage 1951 erfuhr, der Beobachter, der die Operationen seines eigenen Beobachtungssystems nicht stoppen, wohl aber dieses selbst beobachten kann.

[246] Z. B. Brecht, George-No Smoking Event, Notation, o. J. [1961] und Realisationen als »No Smoking«-Schilder (gedruckt, gemalt, mit aufgeklebten Buchstaben), Fluxus Edition, o. J., in: Hendricks: Fluxus 1981, S. 87, Nr.81a, b; Hendricks: Fluxus 1988, S. 206f.; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 496, 504, Nr.18/23; Nyman: Brecht, S. 264; Oliva: Fluxus, S. 146; Peters/Schwarzbauer: Fluxus, S. 90, Kat. Nr.60; Russell/Gablik: Pop Art, S. 60, o. P., Ill.93; Sohm: Happening, o. P.: »Arrange to observe a NO SMOKING sign. • smoking • no smoking«. Die Sammlung Silverman besitzt ein Ready-made-Schild als Realisation. Realisationen von »No Smoking«-Schildern nach Entwürfen von George Maciunas sind als Fluxus-Editionen erschienen (In der Fluxus-Werbung angeboten von 1963/64 bis 1976, in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 206f.). Im Falle einer vorgesehenen Anfertigung und Anbringung eines »No Smoking«-Schildes ist der Notationstext so von Realisierenden interpretiert worden, daß ein Schild so »arrangiert« werden sollte, daß es beobachtbar wird. Eine andere Interpretation wäre, »Beobachtungsoperationen« durch gezielte Beobachteroperationen des Standart– und Blickwechsels so zu »arrangieren«, daß es möglich wird, »to observe a NO SMOKING sign«. Vgl. George Brecht: »I think of my works as events, and the signs exist to create the possibility of an event. When you go into a room and find a sign that says ›No smoking‹, you have to make a decision. And to make a decision is to make an event.« Auch Brecht verlagert das »Event«-Moment von Beobachteroperationen wie der Schilderproduktion und Anbringung von Schildern zu »Beobachtungsoperationen« des Lesens und Entscheidens. Im Unterschied zu Yoko Onos »Clock Piece« und »Beat Piece« (s. Anm. 245) sind »Beobachtungsoperationen«, zu denen Brechts Notationen »No Smoking Event« und »Direction« (Notation, o. J., Realisationen von Drucken mit Richtung weisenden Händen auf Blättern (einzeln, in Heften und Schachteln), in: Becker/Vostell: Happening, S. 152; Hendricks: Fluxus 1988, S. 190) provozieren, weder passive Beobachtung von Außenwelt noch selbstbezügliche »Beobachtungsoperationen« der Imagination, sondern an der Planung zukünftiger Beobachteroperationen orientiert und erfordern damit fremdbezügliche »Beobachtungsoperationen«: Es geht um Entscheidungen für und gegen Handlungspläne.
Allerdings deklariert Brecht auch eine in der Lebenswelt unvermeidbare »activity« als »event« (vgl. Anm. 238 über »deiktische Geste[n]«): »Going to Rome Event: Al Hansen will auction off the contents of my appartment on Tuesday April 20 8PM at 5 Great Jones St. NYC.« (Al Hansens Loft, 5 Great Jones Street, New York, 20.4.1965, kopierte Notation in Briefumschlag, in: Hendricks: Fluxus 1981, S. 82, Kat. Nr.67)

Fluxus-Aufführungen schlossen an dadaistische Verfahren (s. Kap. 2.1.1) und deren spezifische Weiterführung als multimediale und simultane, aber voneinander unabhängige Ereignisse bei John Cage (s. Kap. 2.1.1.1, 2.2) an: Anläßlich »NEO-DADA in der Musik« 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen wurden in den »Parallelen Aufführungen« Stücke von Sylvano Bussotti, Jeff Curtis, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi, Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Wolf Vostell und La Monte Young simultan aufgeführt[247] – als »radikales Nebeneinander«[248] wie in der konzertierten Aktion 1952 am Black Mountain College (s. Kap. 2.2).

Auf dem Fluxfest 1962 in der Kopenhagener Nikolai Kirke koppelten Akteure Benjamin Pattersons »Septet (from ›Lemons‹)« mit Toshi Ichiyanagis »Piano Piece No.5«, da Notationen und »Fluxversions« beider Events »Darts« werfende Akteure verzeichnen. Über die Ausführung beider Events in Kopenhagen berichteten Dick Higgins, Emmett Williams und Henning Christiansen. Higgins schilderte den Aktionsablauf 1964:

> ...there was an Ichiyanagi piece that was just form: things happened now, now and now, and they had to do with a piano (it was called ›Piano Piece No.5‹). Rather than play a now and then note, we thought of holding the pedal down and throwing things. Patterson suggested the darts for his ›Sextet‹ [Septet]. The result was very beautiful: the upright piano was alone on the stage, pedal depressed, side to the audience. From the wings darts flew in and struck the sounding board, producing a considerable variety of vibrations.[249]

---

[247] »Parallele Aufführungen«, NEO-DADA in der Musik, Kammerspiele Düsseldorf, Alleestraße 49/51, Düsseldorf, 16.6.1962, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 26f., 118, 140f.; Becker/Vostell: Happenings, S. 49, 60, 269; Block: Wiesbaden, S. 10, 80; Block/Knapstein: Geschichte, S. 14, 19, Textbd., S. 24; Glozer: Westkunst, S. 257; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 493ff., 501f.; Herzogenrath: Paik 1977, S. 19, 46f.; Leve: Aktionen, S. 101-108; Loisy: Limites, S. 168; Oliva: Fluxus, S. 45; Sohm: Happening, o. P.

[248] »radikales Nebeneinander«: s. Anm. 187.

[249] Higgins: Jefferson, S. 74. Über die Aufführungen von Ichiyanagis »Piano Piece No.5« und Pattersons »Septet (from ›Lemons‹)« in »Fluxus: Musik og Anti-Musik. Det instrumentale Teater...«, Nikolai Kirke, Kopenhagen, 23.-24.11., 26.-28.11.1962, vgl. Emmett Williams in: Movin, Lars: The Misfits. Thirty Years of Fluxus. Video. Köln 1993 (Vertrieb: 235 Media, Köln): »I remember that Ben Patterson and I were doing a piece of his...it involved the ladder and on this ladder there were steaming tea kettles and on...the kettles there were balloons which were thrilling up and we had started practicing dart throwing in connection with a piece by the Japanese composer Ichiyanagi...throwing darts into the backboard of a piano and that sounds startling. But in this particular piece we would wait for the balloons expanding and then we would pop balloons and then there were a pop, you know...« Vgl. Williams: Life, S. 22: »During Ben [Patterson]'s visit, we became so proficient at throwing darts that Maciunas chose the two of us to perform Fluxus pieces involving the art of the dart, most notably Toshi Ichiyanagi's piece for the backboard of an upright piano, and Ben's own steaming teakettle piece with expanding balloons. (Only once we did fail - though we kept the secret to ourselves. It was during the Festum Fluxorum that

Zwei Mal hintereinander wurden Klänge durch Pfeilwürfe produziert, zuerst im Klangboden des Klaviers, dann durch platzende Ballons: Luftballons auf den Kesseln von Pattersons »Septet« platzten durch Pfeilwurf (oder, wenn sie nicht getroffen wurden, durch Dampf, oder die Teekessel wurden an Stelle der Ballons getroffen und fielen). Auf diese Weise wurden in Kopenhagen Möglichkeiten, die sich aus den zur Aufführung verwendeten Materialien des vorangegangenen Events ergaben, für die Realisation des folgenden Events genutzt.

Der Einsatz eines Papiervorhangs in Nam June Paiks »Young Penis Symphony« (1962) und von Papierbahnen in Pattersons »Paper Piece« (1960) provozierte 1963 beim »Festum Fluxorum Fluxus« in der Düsseldorfer Kunstakademie die Akteure, das für das erste Stück verwendete Papier auch für das zweite zu verwenden. Die Reihenfolge ergab sich daraus, daß für Paiks »Symphony« perforierbares Papier, für Pattersons Event aber Papierbögen erforderlich sind. Die nach der Realisation der »Young Penis Symphony« perforierten Bahnen wurden für Pattersons »Paper Piece« zerrissen. Am folgenden Aufführungstag sammelte Tomas Schmit in seinem »Piano Piece for George Maciunas No.1« verschiedene Objekte – Requisiten vorhergegangener Event-Realisationen – und häufte sie auf dem Deckel eines für verschiedene Events bereit stehenden Flügels. Mit dem Öffnen des Flügeldeckels stellte er die Unordnung wieder her: Die so hergestellte Unordnung prägte die Aufführungssituation der folgenden Stücke.[250]

---

took place in the historic Nikolai Kirke in Copenhagen in 1962. The teakettles were steaming away on the rungs of a ladder on the altar, and the balloons were getting bigger and bigger. Our darts, aimed at the balloons, simultaneously and with full force struck the same kettle instead, and crashing down from the top rung came candle-warmer, steaming kettle, and balloon. Fire! Ben and I improvised a lively dance to stomp out the flames on the altar. The attendant fireman in the wings, happily, thought it was part of the act.« Vgl. Henning Christiansen, in: Block: Wiesbaden, S. 143f.
Ichiyanagi, Toshi-Piano Piece No.5, o. J., in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 274 (Notation); Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 1, S. 218, 221 (mit »Flux-variation«: »Upright piano is positioned on stage with its profile facing the audience, pedal affixed in depressed position. Performer in wings (not seen by audience) throws darts to the back of piano according to score.«); Vostell: Happening, S. 299; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 75.
Patterson, Ben-Septet (from »Lemons«), o. J., in: Block: Wiesbaden, S. 38, 143f.; Block/Knapstein: Geschichte, S. 12f., 17, 66; Hendricks: Fluxus 1988, S. 58, 444f. (Notation); Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 510; Sohm: Happening, o. P.; Vostell: Happening, S. 298; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 75. Die Notation einer »Flux-variation«, die zu der in der Notation erwähnten »gas or air pistol« Alternativen hinzufügt, ist wieder abgedruckt in Hendricks: Fluxus 1983, Bd. 1, S. 218, 221: »7 kettles, each equipped with different whistle in nozzle is fitted over nozzle with balloon. As water is boiled balloons inflate while whistles play. Three performers shoot at balloons with pistols or darts or bows and arrows.«

[250] Nam June Paiks und Ben Pattersons Paper Events, Festum Fluxorum Fluxus, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Eiskellerstraße, 2.2.1963, in: s. Anm. 143 (Die hier

Auch in dem »Fluxfest«, das 1964 in Maciunas‹ New Yorker Atelier stattfand, wurde dasselbe Requisit für zwei Events eingesetzt, wobei der erste Einsatz den Zustand für den zweiten Einsatz bestimmte. Die Aufführung von Maciunas‹ »Piano Piece No.13 for Nam June Paik«, bei dem jede Klaviertaste mit einem Nagel arretiert wird, folgte in Maciunas‹ Atelier nach der Realisation von »Piano Piece No.3«, in dem vorgeschlagen wird, das Piano zu weißeln. »No.3« führte Higgins aus und »No.13« realisierte Maciunas. [251] Die Aktion des Weißelns konnte den Eindruck erwecken, daß das Klavier für weiteren Gebrauch als Musikinstrument restauriert werden soll, während die Nagelaktion jeden weiteren Gebrauch zum Musizieren verhinderte. Bei umgekehrter Reihenfolge der Realisationen müßte das Weißeln eines durch eine Nagelaktion zerstörten Objektes einen absurden Eindruck hinterlassen. Der Gag, ein gerade ›restauriertes‹ Instrument funktionsuntauglich zu machen, wurde dem Absurden, das hier das zu offensichtlich Sinnlose wäre, vorgezogen. Der Witz der sich in Destruktion verkehrenden Restauration erschien als Nebeneffekt der Kombination zweier selbstbezogener Aktionen am selben Relikt. Der Gag wurde nicht forciert, sondern zwischen beide Piano-Events wurde ein Event von George Brecht eingeschoben.

Beliebiges und in der ›Logik‹ des Materials liegendes Mit- und Nacheinander sind die Möglichkeiten der Event-Kombinationen der Fluxus-Mitglieder, gegenüber denen auch die »unrelated successions« von »compartmented structures« des »Theater by Painters« bereits narrativ erscheinen. Das »Theater of unrelated suc-

---

gegebene Darstellung folgt Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 498 und Leve: Aktionen, S. 119-124, während Owen Smith in Friedman: Fluxus 1998, S. 3 die Ereignisse anders beschreibt und nur Pattersons »Paper Piece« erwähnt).

Schmit, Tomas-Piano Piece for George Maciunas No.1, Notation, Dezember 1962, Realisation von Tomas Schmit in »Festum Fluxorum Fluxus«, Düsseldorf, s. o., 3.2.1963, in: Block: Wiesbaden, S. 20f.; Block/Knapstein: Geschichte, Textbd., S. 26; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 516; Ruthenbeck: Fotografie, S. 95; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 74. Vgl. Moore: Hocus, S. 23. Notationstext auf Fluxus-Ankündigung »FLUXUS I: TOMAS SCHMIT: COMPLETE WORKS (incl. 1963) - works from 1964 - by subscription« (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart): »the performer puts onto the great lid of the closed piano as many different objects as possible (for example: a bottle, a typewriter, a hammer, a book, a hat, a broom, a radio, a suit-case, a young girl, a package of cigarettes, a machine gun, a coffee-pot, a shoe, a photo of Fidel Castro, etc. etc. .....), until it is impossible to put anything more on it. - then he lifts the great lid.« (Auf einem Blatt mit Schreibmaschinendurchschlag im Archiv Sohm ist eine »deutsche uebersetzung von: Tomas Schmit, Three Piano Pieces for George Maciunas, december 1962« inklusive »No.1« notiert. Demnach gilt die englische Fassung als Original).

[251] Maciunas, George-Piano Pieces for Nam June Paik No.3 & No.13 (1964), Fluxus Concerts, Fluxhall (Loft von George Maciunas), Canal Street, New York, 9.5.1964, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 75, 114, 121; Bischoff: Kunst, S. 80, Abb.28, 31f.; Sandford: Happenings, S. 102; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 284.

cession«[252] der »Happenings« von New Yorker Künstlern ist in der Derelationierung immer noch relationiert, »sukzessiv« (s. Kap. 2.4.1.3). Die entkoppelte Sukzession des »Theater by Painters« weist die Beobachter auf Möglichkeiten der imaginären Rekombination zu narrativen/Plot-Sukzessionen, worauf das neodadaistische »radikale Nebeneinander«, Miteinander und Nacheinander verzichtet: Kopplungsmöglichkeiten sind material-, nicht Plot- (bzw. Konzept-) oder imaginationsbedingt.

Allan Kaprow erweitert die Notationen von »Soap« und »Raining« (beide 1965), die aus kurzen »Activity«-Sequenzen bestehen, um »Notes« mit Ausführungshinweisen, als übertrage er die Teilung zwischen »event cards« und »Fluxversions« in eine reduzierte Form der »compartmented structure«. Während die »Fluxversions« der AutorInnen von »event cards« von anderen Realisationsvorschlägen Ausführender ersetzt werden können, teilt Kaprow die Notationen in Kurzanweisung und »Notes« und koppelt so den Realisationsvorschlag noch eng an die Kurzanweisung und deren Autor. In »Self-Service« (1966, s. Kap. 2.4.1.2) gibt er diese Rückkoppelung auf. Dafür enthalten die Notationen detailliertere Angaben als die Kurzanweisungen in »Soap« und »Raining«.

Kaprow verknüpft in »Self-Service« Eigenschaften folgender Aktionsnotationen von Fluxus-Mitgliedern: Vostell stellt im ersten Teil der Notation »Das Theater ist auf der Straße« (1958) eine Anleitung für eine Plakatabrißaktion im urbanen öffentlichen Raum vor. Lesungen der demontierten Schriftzeichen auf »zerrissenen Plakaten« sollen fortgesetzt werden, »bis sich eine Ansammlung von 100 lesenden Personen gebildet hat.«[253] Auf diese spektakuläre Komponente verzichtet Kaprow in »Self-Service« und greift mit seinen notierten »Activities« auf Fluxus-Events wie Watts‹ »Casual Event« (s. o.) zurück, die Alltagsoperationen vorschlagen, ohne

---

[252] »compartmented structure«: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 185.
«Theater of unrelated succession«: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 186.

[253] Kaprow, Allan-Soap, Florida State University, Sarasota/Florida, 3.-4.2.1965, in: Kaprow: Assemblage, S. 338f. (Notation mit »Notes«); Kaprow: Happenings, S. 10f. (Notation mit »Notes«); Wheeler: Art, S. 178, Ill.315 (»Notes«).
Kaprow, Allan-Raining, Januar 1965, in: Henri: Environment, S. 96 (Notation); Kaprow: Assemblage, S. 340f. (Notation mit »Notes«); Kaprow: Happenings, S. 12ff. (Notation mit »Notes«).
Kaprow, Allan-Self-Service, Boston/New York/Los Angeles, Juli-September 1966, in: s. Anm. 30, 585, Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 179.
Vostell, Wolf-Das Theater ist auf der Straße/1, Rue de Tour de Vanves, Passage de la Tour de Vanves, Paris, Januar 1958, Aktionsanleitung, in: Vostell: Happening, S. 327f. (Zitat); erwähnt und erörtert in: Bergmann/Rüdiger: Vostell, S. 18 mit Anm. 2, S. 29, 58f., 201; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 106f.; Merkert: Vostell, S. 23ff., 94f., 319; Sandford: Happenings, S. 320f.; Schilling: Aktionskunst, S. 116, 119, 121; Simon: Vostell, S. 161, 185-189, 445; Wedewer: Vostell, S. 20, 88f., 130, 329; s. Kap. 5.3 mit Anm. 679.

Passanten zu Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« provozieren zu müssen. Die »event-cards«, die George Brecht in »Motor Vehicle Sundown (Event)«, einer John Cage gewidmeten Notation von 1960, »Teilnehmern«, die in Autos sitzen, zur Verfügung stellt, sollen diese in einer Zufallskombination einsetzen: Jeder »single performer per vehicle« erhält »Sets of [22] instruction cards«. Die Anzahl der »vehicles« ist explizit nicht festgelegt.[254] Brechts »instruction cards« für Automanipulationen beschränken auf eine Aktionsart, die sich im Umgang mit einer Objektklasse ergibt. Kaprow ersetzt diese Beschränkung durch Karten, auf denen eine Vielheit von Aktionsmöglichkeiten notiert ist. Brechts Fixierung auf einen Aufführungsort ersetzt Kaprow durch eine Vielheit von Aufführungsorten. Kaprow entwickelt aus den »›idea‹ Happenings« der Fluxus-Mitglieder ein Konzept für multilokale »Activities«, die als Beobachtern zugängliches Ensemble nur in der Notation existieren (Kaprow hat in »Self-Service« auf eine Anweisung an »Teilnehmer« verzichtet, von Ausführungen Dokumente anzufertigen und sie dem Künstler zu schicken.). Über die Brechung des »›idea‹ Happening« von Fluxus, das die Notation für »Beobachtungsoperationen« zur Verfügung stellt, die Beobachteroperationen zur Folge haben können, aber nicht müssen, gelingt es Kaprow, die Rolle des Künstlers in »›participation‹ Happenings« als auktorialer Leiter der Realisation und allgegenwärtiger »Teilnehmer« aufzugeben. Das »Guided Tour or ›Pied Paper‹ Happening« als geleitetes (s. Kap. 2.4.1.2) oder – wie in Vostells «Ligne P.C. – Petite Ceinture» (s. o.) selbst zu leitendes Reisehappening löst Kaprow in »Self-Service« in eine auf der Realisationsebene unübersehbare und undokumentierbare, aber auf der Notationsebene überblickbare konzeptuelle Vielheit von Aktricen/Akteuren, Aktionen und Aktionsorten auf.

Kaprow beschränkt sich in seinem folgenden Ouevre auf »Activities« – Ausdifferenzierungen von Einzelaktionen aus »Soap«, »Raining« oder »Self-Service« zu Vorschlägen für Aktionen häufig zwischen mindestens zwei Personen, die auch Elemente vorcodierten Alltagsverhaltens brechen («Maneuver«, 1976). Die »Activities« werden als Foto-Texte notiert. So schreibt Kaprow 1973 zur Präsentation des ersten Teils von »Routine«:

> The photos here do not document ROUTINE. They fictionalize it...They function somewhere betweeen the artifice of a Hollywood movie and an instruction manual. The pictures explain the words as the words explain the picture.[255]

---

[254] Brecht, George-Motor Vehicle Sundown (Event). (To John Cage), Spring, Summer 1960, in: s. Anm. 3.

[255] Loeffler/Tong: Performance, S. 159.
Kaprow, Allan-Activities, ab 1967, Text-Notationen mit Fotos, Allgemeines in: Crary: Kaprow, S. 78-81; Diederichs: Kaprow; Kaprow: Collagen, S. 81-84, 124-128, 130f., 133f. Notationen und Dokumentationen in: Block: Wiesbaden, S. 22f. (»Testimonials«, 1976); Dreyfus: Happenings, S. 108-111 (»Affect«, 1974; »Take-Off«, 1974); Kaprow: Collagen, S. 5, 19, 24, 37ff. (»Overtime«, 1968), 40-44 (»Publicity«,

Die Fotos ergänzen die Notationen und ersetzen die »Notes« von »Soap« und »Raining« durch wenige, für verschiedene Realisationsformen offenere, zugleich aber explizite Hinweise auf Ausführungsmöglichkeiten. Mit den von George Maciunas herausgegebenen Fluxus-Editionen der »event cards«[256] und Kaprows (auch als Künstlerbücher publizierten) »Activity«-Dokumenten wird die konzeptuelle Variante des Aktionstheaters zur musealisierbaren Sammlerware.[257]

1970), 53f., 58, 68, 74f., 87, 89, 92, 95, 97, 99, 101ff. (»Sweet Wall«, 1970), 150 (»The Perfect Bed«, 1986); Kaprow: Easy, S. 73ff. (»Easy«, 1972); Kaprow: Essays, S. 120 (»Calendar«, 1971), 122 (»Charity«, 1969), 165-168 (»7 Kinds of Sympathy«, 1976), 191-194 (»Maneuvers«, 1976), 196ff. (»sketch for a possible breathing piece«); Kaprow: Measures, o. P. (»Affect«, 1974; »Take-Off«, 1974); Kaprow: Participation, S. 28f. (»Maneuvers«, 1976); Loeffler/Tong: Performance, S. 108, 157-165, 204, 206-213, 215-218, 307, 351-359 (»Routine«, 1973; »Maneuvers«, 1976; »Testimonials«, 1976; »Standards«, 1979); Merkert/Prinz: ADA, o. P. (»Time Pieces: Pulse Exchange Breath Exchange, Pulse Breath Exchange«, 1973); Schimmel: Actions, S. 281ff. (»Sweet Wall«, 1970); Shaman: Kaprow (»Standards«, 1979); Wick-Kmoch: Aspekte, S. 141-151 (»Frames of Mind«, 1976); s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 463 (»Travelog«, 1968).

[256] Fluxus-Editionen von George Maciunas, ab 1963: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 30-34, 52-61; Bischoff: Kunst, S. 59; Hendricks: Fluxus 1988, S. 72-76, 103-127.

[257] Zur Internationalität der Fluxus-Gruppe:
Der New Yorker George Maciunas war der Hauptkoordinator von Fluxus. Während seines Aufenthaltes 1962-63 in Europa und den ersten »Festa Fluxorum Fluxus« 1962 in Wiesbaden, London, Kopenhagen und Paris, 1963 in Düsseldorf, Amsterdam, Den Haag, Nizza, Oslo und Stockholm kommen zum New Yorker Kreis folgende europäische Künstler und Musiker hinzu: die Franzosen Robert Filliou und Ben Vautier, der Schweizer Daniel Spoerri, die Deutschen Joseph Beuys, Diter Rot, Tomas Schmit, Dieter Schnebel und Wolf Vostell, der Holländer Willem de Ridder, die Italiener Sylvano Bussotti und Giuseppe Chiari sowie die Dänen Eric Andersen, Per Kirkeby und Arthur Køpcke (deutschstämmig). Nach Dada gibt es mit Fluxus wieder eine amerikanisch-europäische Künstlergruppe (mit einem hohen Anteil von in Amerika lebenden JapanerInnen). (Bischoff: Kunst, S. 58; Block: Wiesbaden, S. 10-27; Friedman: Fluxus 1998, S. 3-12, 32f., 257-282; Hendricks/Prinz: Fluxus; Sandford: Happenings, S. 319-332, 336-350; Sohm: Happening, o. P.)
Für die Entwicklung von Proto-Fluxus-Aktivitäten zu »Fluxfests« ist das Rheinland, nicht New York, die entscheidende Region (vgl. Anm. 143, 216f., 220, 243, 247, 250).
Über Fluxus-Aktivitäten in Deutschland: Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 192-196, 208-215, 224-231, 274-295, 302f., 307f., 311f.; Block: Wiesbaden, S. 10-25, 32-36, 38-59, 62-77, 89-95, 101, 318-313; Block/Knapstein: Geschichte; Dörstel/Illner/Prieur: intermedia, S. 24-31, 34f., 48-52, 56f., 59-63, 68-74, 79ff., 117f., 142-147, 186-206, 209f.; Friedman: Fluxus 1998, S. 3ff., 7ff., 32f.; Hendricks/Prinz: Fluxus; Leve: Aktionen, S. 47-63, 72, 87-173, 180-183.
Über Fluxus-Aktivitäten in New York: Bischoff: Kunst, S. 57ff., 62, 68, 75-82; Block: New York, S. 150-179; Friedman: Fluxus 1998, S. 10-21, 33, 39-43; Kellein: Sputnik-Schock, S. 79-86; Moore: Hocus, S. 20-24.

2.4.3 Judson Dance Theater und »Minimal Dance«

Eine Gruppe von TänzerInnen aus der Klasse für »dance composition« von Robert Dunn führte ihre Choreographien zum ersten Mal am 6. Juli 1962 in der Judson Memorial Church vor.[258] Seit April 1963 nannte sich die Gruppe, die sich wöchentlich im »basement gym« der Judson Memorial Church traf, »Judson Dance Theater«.[259] Von den Mitgliedern sammelten Aktricen wie Carolyn Brown, Trisha Brown, Lucinda Childs, Judith Dunn, Ruth Emerson, Simone Forti, Yvonne Rainer, Arlene Rothlein und Elaine Summers sowie Akteure wie William Davis, Fred Herko und Steve Paxton Tanzerfahrungen bei Ann Halprin[260], Merce Cunningham oder James Waring.[261] Außerdem arbeiteten die KünstlerInnen Carolee Schneeman, Al Hansen,

---

[258] White, Stanford (Architekt)-Judson Memorial Church, 55 Washington Square South/239 Thompson Street, am Washington Square Park, Greenwich Village/New York, 1892 (Banes: Democracy, S. xi, 35f.; Banes: Greenwich, S. 20, Stadtkarte der Situation von 1963 und Abb. der Kirche zwischen S. 150 und 151; Fröhlich/Heilmeyer: Now, S. 213 mit Abb.).
Über Robert Dunns Workshop (Herbst 1960-Herbst 1961, Sommer 1964) in Merce Cunninghams Atelier (14th Street Sixth Avenue, New York): Banes: Democracy, S. xivf., 2-34, 49ff., 77, 137f., 208f., 212; Banes: Terpsichore, S. 10ff., 14, 25, 58, 78, 99f., 135; Berger: Labyrinths, S. 84; Blumenthal: Art, S. 9f., 13; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 61; Kaye: Postmodernism, S. 74; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 77f., 185; Loisy: Limites, S. 353; McDonagh: Notes, S. 49; Mantura: Contemporanea, S. 395f.; Rainer: Work, S. 5, 7.
[The Judson Dance Theater]-Concert of Dance #1, Judson Memorial Church, Sanctuary, s. o., Greenwich Village/New York, 6.7.1962, in: Banes: Democracy, S. xi, 35-70, 74f., 82, 93, 102, 122, 130, 178, 191, 211; Banes: Greenwich, S. 67; Banes: Terpsichore, S. 11f.; Rainer: Work, S. 8; s. Anm. 272.

[259] Banes: Democracy, S. xii; Banes: Greenwich Village, S. 68; Bischoff: Kunst, S. 124; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 62.

[260] Ann Halprin's »Dancer's Workshop Company« und »Performing Company« in San Francisco und ihr »outdoor studio« in Kentfield/California: Banes: Democracy, S. xvii, 10ff., 25; Banes: Greenwich, S. 66, 141f.; Banes: Terpsichore, S. 8f., 42, 77; Berger: Labyrinths, S. 25, 27, 83; Blumenthal: Art, S. 7, 9; Crow: Rise, S. 123f.; Goldberg: Performance 1988, S. 139; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 61; Kaplan: Halprin, bes. S. 2ff., 75-100, 188, 227, 254ff.; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 10-22, 185, 231-237, o. P. (Fig.6-8, 10-13); Kostelanetz: Performance(s), S. 44f.; Kostelanetz: Theatre, S. 64-77.

[261] »Merce Cunningham [and] Dance Company« (ab 1953) mit Carolyn Brown, Judith Dunn, John Cage, Steve Paxton u. a.: Banes: Greenwich, S. 111f.; Cage: Silence, S. 86, 94f.; Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 44-47, 118, 170-185, 208; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 182-186, 210ff., 214; Goldberg: Performance 1988, S. 124-127, 138; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 12-22, 36-43, 54-57, 60-66, 70f., 85-89, 92-96, 103-113, 131-144, 162f., 176f., 180ff., 233-237, o. P. (Fig.1, 3-8, 10-15, 17f., 21f.); Kostelanetz: Imaginations, S. 103-133; Kostelanetz: Cunningham; Leve: Aktionen, S. 79-86; Mantura: Contemporanea, S. 394f.; Tomkins: Wall, S. 102-107.
James Waring and Dance Company: Banes: Democracy, S. xiii, 69, 102, 111, 131, 165,

Alex Hay, Robert Morris und Robert Rauschenberg für die Gruppe und/oder realisierten eigene Konzepte mit ihr. Morris und Rauschenberg waren ebenso Tänzer in Choreographien von (ehemaligen) Mitgliedern des »Judson Dance Theater« mit Tanzausbildung wie (ehemalige) TänzerInnen der Gruppe an der Realisation von Happenings/Dances von Morris und Rauschenberg beteiligt waren.[262] Das an Alltagsbewegungen orientierte Aktionsvokabular ermöglichte die Integration von Akteuren ohne Tanzausbildung wie Hay, Morris und Rauschenberg.[263] Die Fluxus-

---

208; Banes: Terpsichore, S. 8; Blumenthal: Art, S. 10ff.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 65f., Fig.76; Rainer: Work, S. 5f., 315, 333.

262 Carolee Schneemans Performances mit TänzerInnen des Judson Dance Theater: s. Anm. 284.
Über Robert Rauschenbergs Happenings/«Dances« mit (ehemaligen) Mitgliedern des Judson Dance Theater: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 66f., Fig.77; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 182-184, 186-193, 196 (Performances von 1963-67); Rainer: Work, S. 9; Tomkins: Wall, S. 225ff., 233, 236, 239-242, 248; s. Anm. 290f., 565.
Robert Morris‹ Performances mit Lucinda Childs, Yvonne Rainer und Carolee Schneeman, 1964-65, in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 64-67; Karmel: Morris, S. 27-33; Krauss: Passages, S. 236, Fig.176, S. 238f., Fig.177; McDonagh: Notes, S. 52; Morris, Robert: Notes on Dance (1965). Neu in: Sandford: Happenings, S. 169-172; Rainer: Work, S. 10, 333; Ruthenbeck: Fotografie, S. 110-123; s. Anm. 286.

263 Rainer: Work, S. 9: »From the beginning ›non-dancers‹ had been active in the group as both performers and ›choreographers‹: the composers Philip Corner, John Herbert Mc Dowell, Malcolm Goldstein and the artists Carolee Schneeman, Alex Hay and Robert Morris.« McDonagh: Notes, S. 49: »Paxton became very interested in seeing how the individual reactions of nontrained performers would cumulate to produce a theatrical effect.«
Alex Hay, Robert Morris und Robert Rauschenberg als Akteure in Choreographien von Aktricen des Judson Dance Theater mit Tanzausbildung:
Childs, Lucinda-Pastime (mit Robert Morris und Robert Rauschenberg), Exchange, Surplus Dance Theater, stage 73, New York, 2.3., 9.3.1964, in: Banes: Democracy, S. 98 mit Anm. 127; Banes: Terpsichore, S. 134; Grenier: Morris, S. 219.
Forti, Simone-See-Saw (mit Robert Morris), New York, 1960, in: s. Anm. 278.
Hay, Deborah-Would They or Wouldn't They? (mit Alex Hay), Concert of Dance #13, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 19.-20.11.1963, in: Banes: Democracy, S. 179.
Hay, Deborah-Untitled Improvisation (mit Alex Hay und Robert Rauschenberg), Concert of Dance #14, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 27.4.1964, in: Banes: Democracy, S. 194f., 198.
Rainer, Yvonne-We Shall Run (mit Alex Hay, Robert Morris und Robert Rauschenberg), Maidman Playhouse, New York, 5.3.1962/Concert of Dance #3, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 29.1.1963/Wardsworth Atheneum, Hartford/Connecticut, 6. und 7.3.1965, in: Banes: Democracy, S. 85-88, 105, 200; Banes: Greenwich, S. 35 mit Anm. 9, S. 112, Abb. zwischen S. 150 und 151; Banes: Terpsichore, S. 42; Blumenthal: Art, S. 14; Rainer: Work, S. 290ff., 316, 333; Vergne: Art, S. 168f.; s. Anm. 295.

Mitglieder La Monte Young, Philip Corner und Joe Jones waren als Komponisten an Tanzaktionen des »Judson Dance Theater« beteiligt.[264]

In amerikanischen Geschichten von Happenings bzw. Performance Art, die Sally Banes, RoseLee Goldberg und Barbara Haskell schrieben, werden künstlerische und tänzerische Aktionsformen nicht getrennt, andererseits weist Calvin Tomkins auf eine Trennung zwischen Tanz und Happening hin, die Mitglieder des »Judson Dance Theater« vorgenommen haben:

> The Judson people were quite certain that what they were doing was dance. They did not want their work confused with happenings, which were more expressionistic and object-oriented.[265]

Rainer, Yvonne-Terrain (mit Robert Morris), Annenberg Auditorium, University of Pennsylvania, Philadelphia/Pennsylvania, 24.4.1964, in: Banes: Democracy, S. 177f., 194; Blumenthal: Art, S. 16f.; Goldberg: Performance 1988, S. 141; Rainer: Work, S. 9, 12-43, 331.

Rainer, Yvonne-Part of a Sextet (mit Robert Morris), Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 20.6.1964/Aula, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf, 24.10.1964, in: Rainer: Work, S. 10, 45f., 301, 316, 331; Ruthenbeck: Fotografie, S. 110, 114-117; Sandford: Happenings, S. 161, 165.

Rainer, Yvonne/Ross, Charles-Room Service (mit Alex Hay, Al Hansen, Robert Morris), in: Annenberg Auditorium, University of Pennsylvania, Philadelphia/Pennsylvania, 24.4.1964, in: Banes: Democracy, S. 175-178; Banes: Terpsichore, S. 42f.; Rainer: Work, S. 45, 294; Sandford: Happenings, S. 160.

Rainer, Yvonne-Some Thoughts on Improvisation for the painter James Byars (mit Robert Morris), Concert of Dance #14, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 27.4.1964, in: Banes: Democracy, S. 194, 196ff.; Rainer: Work, S. 298, 331.

Alex Hay war außerdem Tänzer bei weiteren Performances des Judson Dance Theater: s. Banes: Democracy, S. 68, 87, 148, 153, 155, 172, 179, 195.

Carolee Schneeman sammelte nach ihrer Kunstausbildung an der University of Illinois Erfahrungen in New Yorker Tanzklassen, die sie mit Arlene Rothlein besuchte, bevor sie sich dem Judson Dance Workshop (ab Herbst 1961) im »[Yvonne] Rainer-[James]Waring-[Aileen] Passloff-studio« (über St. Mark's Theater, Ecke Second Avenue/St. Mark's Place, New York) anschloß (Banes: Democracy, S. 77, 79, 94; Blumenthal: Art, S. 13; Rainer: Work, S. 8). Schneeman läßt sich den KünstlerInnen des Judson Dance Theater zuordnen, nicht aber - im Unterschied zu Alex Hay, Robert Morris und Robert Rauschenberg - zu den TänzerInnen ohne Tanzausbildung. Allerdings sammelten Morris und Rauschenberg Tanzerfahrungen, Ersterer Ende der fünziger Jahre mit Simone Forti in einem Workshop von Anne Halprin in San Francisco (s. Anm. 260) und Letzterer in Robert Dunns Workshop (s. Anm. 258; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 77f., 185). Doch von der ersten Tanzerfahrung bis zum Ende einer Tanzausbildung legen Tänzer einen längeren Ausbildungsweg zurück als Morris und Rauschenberg.

264 Haskell/Hanhardt: Blam, S. 63f., Fig.69; Sayre: Object, S. 118, 121; s. Anm. 273, 285f.

265 Tomkins: Wall, S. 226.

Im Vergleich zu Kostümen und Environments oder Bühnenaufbauten des »Theater by Painters« (s. Kap. 2.4.1.3) verwendeten die Mitglieder des »Judson Dance Theater« nur minimale Bühnenausstattung und einfache Kleidung.

Carolee Schneemans Aktionen und Fred Herkos Tänze wichen, so schreibt Barbara Haskell, von der Orientierung der anderen Mitglieder des Judson Dance Theater an »the reductivist spirit of Fluxus« durch reichere Bühnenausstattung und Kostümierung ab: »...a few bordered on the baroque theatricality of Happenings.«[266]

Im Laufe der Entwicklung einer Choreographie sollten sich »rules« oder »game-like structures« herausschälen, deren Umsetzung in Körperbewegungen den Ausführenden als »Aufgabe« («task device«) mitgeteilt werden kann. Ungewöhnliche Notationssysteme ermöglichten es, Kombinationen von Körperbewegungen jeder Art mit und ohne Rücksicht auf tanzinterne Codes sowie ohne Ausdrucksabsichten zu generieren. Realisationen der Bewegungskombinationen konnten einen langweiligen oder interessanten Eindruck hinterlassen. Tänze des »Judson Dance Theater« antizipierten mit dem Einsatz des eigenen Körpers als »Objekt« oder »Material«[267] selbst entworfener Notationen den Einsatz des eigenen Körpers als Präsentationsmittel von KünstlerInnen in Soloperformances und Body Art der sechziger (s. Kap. 2.5.1.2, 2.6, 7.1) und der siebziger Jahre (s. Kap. 2.6, 3.1.2, 7.1.2).

In Robert Dunns Klasse lernten die TänzerInnen, ein Aktionsvokabular ohne Rücksicht auf Tranztraditionen zu wählen und die Kombination dieses Vokabulars via Zufallsverfahren zu erarbeiten. Yvonne Rainer verband in »Three Satie Spoons« (1961) John Cages Methode der Zufallskombination von Notationsteilen in »Fontana Mix« (1958) mit einer Zahlenstruktur aus Erik Saties «Trois Gymnopédies» (1888).[268]

---

[266] Haskell/Hanhardt: Blam, S. 64.
Fred Herko mit Kostümen in eigenen Tänzen: Banes: Democracy, S. 18f., 43ff., 54, 58, 85, 92, 136.

[267] »task devices« und »rules«/«game-like structures«: Morris, Robert: Notes on Dance (1965). Neu in: Sandford: Happenings, S. 168. Vgl. Yvonne Rainer, in: Bear/Sharp: Performer, S. 59; Blumenthal: Art, S. 9, 24.
Körper als »Objekt« oder »Material«: Alex Hay: »People were materials. That's what Judson was all about - materials.« (Interview mit Sally Banes, 23.3.1980. In: Banes: Democracy, S. 179) Yvonne Rainer: »...so ideally one is not even oneself, one is a neutral ›doer‹...in the direction of movement-as-task or movement-as-object.« (Rainer: Survey, S. 267, 269) RoseLee Goldberg: »...that she [Rainer] said that she wished to use the body ›so that it could be handled like an object, picked up and carried, and so that objects and bodies could be interchangeable.‹« (Goldberg: Performance 1988, S. 143) Robert Rauschenberg: »We were all each others material« (Tomkins: Wall, S. 226). Carolee Schneeman: »The nude was being used in early Happenings as an object (often an ›active‹ object).« (Schneeman: Meat, S. 52) Vgl. Anm. 199, Kap. 2.5.1.1.15 mit Anm. 371. Über die »self/body«-Relation: s. Kap. 3.3 mit Anm. 602.

[268] Rainer, Yvonne-Three Satie Spoons, the Living Theatre, Sixth Avenue/Fourteenth Street, New York, 31.7.1961/KQED-TV, San Francisco, August 1962/Beverly

Rainer kombinierte Cages und Saties Verfahren in einer graphischen Notation, aus welcher der Aktionsablauf nur mit Hilfe von Übersetzungsregeln abgeleitet werden konnte. Die Relation zwischen dem mittels Cages Zufallsverfahren gewonnenen Aktionsablauf und Erik Saties Musik beschrieb Sally Banes:

> The chance method of ›Fontana Mix‹ resulted in a repetitive structure that was appropriate to Saties music...[269]

Die Bewegungen bestanden aus nicht tanzspezifischen Aktionen wie dem Anzeigen eines Körperteiles durch Verweisgesten mit einem anderen Körperteil oder Zitaten aus Gymnastikübungen. Rainer suchte bald Wege aus von John Cage (s. Kap. 1.1.1, 2.2, 2.4.2) und anderen zeitgenössischen Komponisten angeregten und von Robert Dunn vermittelten aleatorischen Kompositionsprinzipien[270]: »I began to fed up with all the chance stuff.«[271]

Rainer präsentierte in »Ordinary Dance« (1962) selbstbezügliche Körperbewegungen und »›found‹ movement[s]«. Sie bezeichnete die Körperbewegungen in »Ordinary Dance« als »unrelated, unthematic phrases, with some repetition«. Simultan trug sie eine autobiographische Erzählung vor. Der autobiographische Text benannte ihre ehemaligen und jetzigen Wohnorte einschließlich Straßennamen und erwähnte unter anderem die Adressen ihrer »grade school teachers«. »Atmospheric sounds« aus vokaler Lautmalerei und narrative Fragmente reicherten die Aufzählungen von Orts- und Personennamen an. Die Tänzerin artikulierte sich, weil tanzend, mit schwerem Atem, aber nicht atemlos.[272]

Rainers »Three Seascapes« (1962)[273] bestand aus drei Solotänzen. Im zweiten Teil

---

Schmidts Loft, 2 Pitt Street, New York, 1.12.1962, in: Banes: Democracy, S. 13ff., 18f., 31f., 35, 109f. mit Anm. 5; Rainer: Work, S. 5f., 281-284, 316, 331.
Satie, Erik-Trois Gymnopédies, 1888, Klavierstück, in: Wehmeyer: Satie 1988, S. 29-32. Cage, John-Fontana Mix, Notation, 1958, in: s. Anm. 3.

[269] Banes: Democracy, S. 14.

[270] Robert Dunn erwähnt am 25.3.1980 im Gespräch mit Sally Banes neben John Cage auch die Komponisten Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (Banes: Democracy, S. 3) als Vorbilder.

[271] Yvonne Rainer, 24.6.1980 zu Sally Banes, in: Banes: Democracy, S. 30.

[272] Rainer, Yvonne-Ordinary Dance, Concert of Dance #1, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, 6.7.1962/KQED-TV, San Francisco, August 1962, in: Banes: Democracy, S. 65-69, 78, 99 (Zitat S. 66); Banes: Terpsichore, S. 12, 42; Bear/Sharp: Performer, S. 46f., 55; Bischoff: Kunst, S. 124; Blumenthal: Art, S. 13f.; Goldstein/Rorimer: Object, S. 200; Rainer: Work, S. 8, 288f., 331; Sayre: Object, S. 122; Segal: Rainer, S. 42f.

[273] Rainer, Yvonne-Three Seascapes, Poets Festival, Maidman Playhouse, 42nd Street, New York, 5.3.1962/Concert of Dance #3, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 29.1.1963/Sur+Dance, Theater, Stage 73, 321 East 73rd Street, New York, 2.3., 9.3.1964/Aula, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf, 24.10.1964, in: Banes: Democracy, S. 31f., 84f., 90ff., 188; Banes: Terpsichore, S. 42; Bear/Sharp: Performer, S. 47; Nyman: Tradition, S. 47; Rainer: Work,

präsentierte sie eine lange Tanzvariation aus »discrete events« simultan zu La Monte Youngs »Poem for Tables, Chairs, Benches, etc.,« (1960) – einer Klangproduktion durch Möbelaktionen. Wiederholungen der »discrete events« ergaben eine »singular action«[274]:

> ...the purest example of repetition in my work: traveling on a diagonal with slow-motion undulations of pelvis and vague hand gestures...[275]

Über die Koordination ihres Tanzvokabulars im Aktionsablauf schrieb Rainer: »The movement was simple enough so that it could be observed as ›one thing‹.«[276] La Monte Youngs Begriff »The Theatre of the Singular Event«[277] trifft nicht nur bei »event cards« von Fluxus, sondern gilt auch für Tanzaktionen von Yvonne Rainer wie von Simone Forti und Steve Paxton. Rainers Organisation des Aktionsverlaufs als aus »discrete events« zusammengesetzte »singular action« setzte das Aufsplittern des Aktionsverlaufs in »singular activities« voraus, wie es Simone Forti bereits 1960 in »See-Saw« sowie 1961 in »Slant Board« vorführte. Der Zerfall des Handlungsablaufs in »singular activities« war die Voraussetzung für eine Reorganisation des Aktionsverlaufs, wobei vereinzelte tanzexterne Aktionsweisen zu einer »monostructural« (s. Kap. 2.1.1, 2.4.4) »singular action« (re)kombiniert wurden. Dieser formalisierte Aktionsablauf wiederum läßt sich wiederholen: In »Word Words« (1963) tanzten zuerst Steve Paxton, dann Yvonne Rainer und schließlich beide simultan »in exact unison« (s. u.) eine zehn Minuten dauernde Aktionssequenz.[278] Ei-

---

S. 286, 293, 316, 331; Ruthenbeck: Fotografie, S. 110f.; Strickland: Minimalism, S. 135f.

274 Rainer: Survey, S. 263.

275 Rainer, Yvonne: Rreeppeettiittiioonn iinn mmyy Wwoorrkk«, Programm für »Two Evenings of Dances«, Wardsworth Atheneum, Hartford/Connecticut, 6.-7.3.1965. Zit. in: Sayre: Object, S. 118.

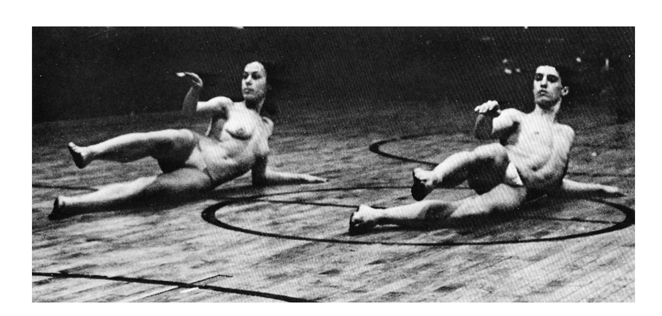
276 Rainer, Yvonne: Rreeppeettiittiioonn iinn mmyy Wwoorrkk«, in: s. Anm. 275.

277 »The Theatre of the Singular Event«: Kostelanetz: Theatre, S. 195, 204f., 216. Vgl. Haskell/Hanhardt: Blam, S. 53; Hendricks: Fluxus 1988, S. 585; Sayre: Object, S. 110.

278 Forti, Simone-See-Saw (mit Yvonne Rainer und Robert Morris), Reuben Gallery, New York, 1960/An Evening of Dance Constructions, Yoko Ono's Loft, 112 Chambers Street, New York, 26.-27.5.1961, in: Banes: Democracy, S. 12, 17, 143; Banes: Greenwich, S. 130; Banes: Terpsichore, S. 25f.; Bear/Sharp: Performer, S. 54; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 187; Morris: Splashes, S. 42 (Abb.).
Forti, Simone-Slant Board (mit Alex Hay, Steve Paxton), Yoko Ono's Loft, s. o., New York, 26.-27.5.1961/School of Visual Arts, New York, 1967, in: Banes: Democracy, S. 17f.; Banes: Terpsichore, S. 26f.; Berger: Labyrinths, S. 26; Blumenthal: Art, S. 12; Crow: Rise, S. 124f., Fig.84; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 61f., Fig.64; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 187f.; Rainer: Work, S. 5, 333; Sandford: Happenings, S. 168; Vergne: Art, S. 167, 169.
Über »single actions«/«singular activities« bei Simone Forti und Steve Paxton: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 61f.



19 *Paxton/Rainer – Word Words, 1963*



nerseits waren Aktrice und Akteur gerade noch den damaligen Vorschriften genügend bekleidet, andererseits berücksichtigte die Choreographie die deutlich gezeigte Geschlechtsdifferenz nicht: Der Stoff für traditionelles Tanztheater und Erzählungen wurde gezeigt, um ihn sogleich denarrativierend wirkenden Strategien der Iteration zu unterwerfen.

Rainer ließ in »Trio A« von »The Mind is a Muscle« (1966) drei TänzerInnen simultan »three identical sequences« aufführen. Rainer äußerte 1968 über den Aktionsablauf: »Variation was not a method of development.« In »Trio B« bewegten sich drei TänzerInnen »in exact unison thruout«.[279] Das Aktionsvokabular von »Trio A«

Paxton, Steve/Rainer, Yvonne-Word Words, Concerts of Dance #3, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 29.1.1963 (Tanz ohne Musik)/Concert of Dance #4, ebda, 30.1.1963 (Musik)/Concert of Dance #5, America on Wheels, Kalorama and 17th Streets, Washington D.C., 9.5.1963 (Tanz mit Musik), in: Banes: Democracy, S. 85, 88ff., 106, 120, 125; Banes: Greenwich, Foto zwischen S. 150 und S. 151, 173, 229f., 252; Rainer: Work, S. 293, 331; Sayre: Object, S. 117f., 122.

279 Rainer: Survey, S. 271f.
Rainer, Yvonne-The Mind is a Muscle, Trio A and B u. a., Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 10.1.1966/NOW Festival, Washington

war in Relation zum Ballettvokabular ungewöhnlich und bildete einen Katalog neuer Bewegungsmöglichkeiten, der systematisch vorgeführt wurde. Das Aktionsvokabular bestand aus »›found‹ movements« einzelner Körperteile, die häufig Bewegungen anderer Teile nach sich zogen. Die Bewegungsabläufe erschienen so, daß sie den Eindruck erweckten, keinem Schema unterworfen und in ihrer eigenen Dauer belassen worden zu sein: Die Bewegungen wurden als »discrete events« erkennbar und ergaben eine Kette simultaner Abläufe, deren Kontinuität den Eindruck einer einzigen monotonen rhythmischen Bewegung («monostructural« »singular action«) hinterließ. Nachdem Lucinda Childs und Trisha Brown im Judson Dance Theater wie Yvonne Rainer mit Varianten des »game-task approach« arbeiteten, in denen aus einem begrenzten Vokabular nicht tanzspezifischer Körperbewegungen Tanzstrukturen entwickelt wurden, führten auch sie nach dem Vorbild Rainers in eigenen Choreographien der siebziger Jahre zeit- und ortsversetzt identische oder modifizierte Sequenzen auf: Reduziertes Vokabular und reduzierte Kombinationsmöglichkeiten – vor allem repetitive Strukturen – wurden zu charakteristischen Merkmalen des Minimal Dance.[280]

D.C., April 1966/Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, April 1966/Brandeis University, Waltham/Massachusetts, 13.1.1968/Anderson Theater, New York, 11., 14.-15.4.1968/u. a. (Video/Film, 14.8.1978, 16 mm, s/w, stumm, 10 Min.), in: Banes: Democracy, S. 213; Banes: Greenwich Village, S. 242; Banes: Terpsichore, S. 15f., 40, 44-55 (Grundlage der folgenden Aktionsbeschreibung); Bear/Sharp: Performer, S. 52, 56, 58; Berger: Labyrinths, S. 84ff., Fig.44; Blumenthal: Art, S. 17-23; Goldstein/Rorimer: Object, S. 200f.; Grüterich: Performance, S. 135, 140; Koch: Performance, S. 55; Kostelanetz: Dictionary, S. 181f.; Kostelanetz: Performance(s), S. 242, 244; Lambert: Still; Michelson: Rainer, Part One, S. 58f., 62; Rainer: Survey, S. 268-272; Rainer: Work, S. 62-106, 117, 303, 307; Sayre: Object, S. 122-126; Vergne: Art, S. 102.
Rainer: Survey, S. 272 über »Trio A«: »Where the duration of separate, simultaneous events is not prescribed exactly, variations in the relationship of these events will occur...[in ›Trio A'] small discrepancies in the tempo of individually executed phrases results in three simultaneous performances constantly moving in and out of phase and in and out of synchronization.« Vgl. Steve Reich über seine Komposition »It's Gonna Rain« (Januar 1965, in: Strickland: Minimalism, S. 19, 186ff.): »It's Gonna Rain is the first piece ever to use the process of gradually shifting phase relations between more identical repeating patterns.« (Reich, Steve-Early Works. Langspielplatte. Elektra/Asylum/Nonesuch Record. New York 1987. Vgl. Sayre: Object, S. 125f.). Reichs »shifting phase« ist ein serieller, konzeptueller und regulärer, während Rainers Phasenverschiebungen realisationsbedingt und irregulär sind.

[280] Frühe Performances von Trisha Brown und Lucinda Childs mit nicht tanzspezifischen und (noch) nicht repetitiven Bewegungen:
Brown, Trisha-Trillium, Maidman Playhouse, New York, 24.3.1962/Concert of Dance #5, America on Wheels, Kalorama und 17th Streets, Washington D.C., 9.5.1963/Concert of Dance #7, Judson Memorial Church, sanctuary, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 24.6.1963, in: Banes: Democracy, S. 32, 120f., 149.

ChoreographInnen des »Judson Dance Theater« reduzieren Formen des »nonmatrixed performing« im »Theater by Painters« auf Kombinationen von »fragments of actions«. Einige dieser ChoreographInnen wiederum reduzieren die »compartmented structure« von Happenings auf sich wiederholende »ACTIONS« und »ACTION«-Sequenzen. Die Sequenzen beziehungsweise »phrases«[281] sind – an-

---

Brown, Trisha-Lightfall (mit Steve Paxton und Musik von Simone Forti), Concert of Dance #4, Judson Memorial Church, gymnasium, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, January 1963/Concert of Dance #5, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 9.5.1963/Young Choreographers Concert, YMHA, 92nd Street and Lexington Avenue, New York, 1963, in: Banes: Democracy, S. 85, 100f., 128, 246, Abb.1f.; Banes: Greenwich, S. 230; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 62, Fig.65; Rainer: Work, S. 315, 321.

Childs, Lucinda-Pastime, Concert of Dance #4, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 30.1.1963/u. a., in: Banes: Democracy, S. 85, 98ff., 105, 188; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 63, Fig.71; s. Anm. 263.

Repetitive Strukturen in Trisha Browns und Lucinda Childs Oeuvre nach dem Ende der »Concerts of Dance« und des Judson Dance Workshop (Rainer-Waring-Passloff Studio, s. Anm. 263, 1961-62 und Judson Memorial Church, basement gymnasium, s. Anm. 258, 1962-64):

Trisha Brown über »Accumulation« (Solo, ab 1971/Festival of Music and Dance, L'Attico, Rom, 1972/u. a., in: Banes: Terpsichore, S. 82-85; Birringer: Media, S. 71; Brown/Rainer: Conversation, S. 33f.; Goldberg: Brown, S. 88; Kaye: Postmodernism, S. 111f.; Mangolte: Portfolio, S. 38f.; Mantura: Contemporanea, S. 397f., 406; Sayre: Object, S. 135-139): »The structure of the piece is rigid, the movement predetermined...Repetition has the effect of blurring the image...The performance is a live process of keeping vigil over the integrity of each gesture.« (o. A.: Rumbles (Summer 1972), S. 3; Vergine: Corpo, o. P.)

Vgl. Lucinda Childs über ihre »in den 70er Jahren geschaffenen Werke..., in denen das gleiche Material permanent aus einem anderen Blickwinkel vorgestellt wird. Immer, wenn man es von neuem sieht, unterscheidet es sich leicht von seiner ursprünglichen Präsentation. Dies wiederum erzeugt ein Netz von Querverweisen, mit denen sich der Zuschauer auseinandersetzen muß.« (Bischoff: Kunst, S. 124)

Performances von Trisha Brown und Lucinda Childs, in: Banes: Democracy, S. 19ff., 23, 32, 85, 98-101, 105, 120f., 140, 149, 155, 186, 188, 193f., 203ff., 208f., 213; Banes: Greenwich, S. 91, 99ff., 142 (Zitat), 211, 221, 223, 230; Banes: Terpsichore, S. 80-91, 132-145; Birringer: Media, S. 71f.; Bischoff: Kunst, S. 124-127; Block: New York, S. 198f., 262-265, 322f., 405, 411, Nr.183, 244f., 324f.; Borden: Brown, S. 79f.; Brown/Rainer: Conversation, S. 29-37; Carroll: Childs, S. 83ff.; Childs: Portfolio, S. 50-56; Goldberg: Brown, S. 88; Goldberg: Performance 1988, S. 161ff.; Goldberg: Performance 1998, S. 12, 18, 146ff., 152-157, 235; Goldberg: Performance Art, S. 54, 56f.; Goldberg: Space, S. 133f.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 62f., Fig.65, 67, 71; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.175; Kostelanetz: Dictionary, S. 29, 39; Kostelanetz: Performance(s), S. 20, 26; Malsch/Streckel/Perrucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 77; Mangolte: Portfolio, S. 39-50; Sayre: Object, S. 126-140; Vergne: Art, S. 171f.; s. Anm. 263, 293, 559.

[281] Rainer: Survey, S. 266 mit Anm. 2: »A phrase is simply two or more consecutive moments...«

ders als die »single events« von Fluxus-Mitgliedern – »monostructural« nicht wegen einer Reduktion auf ein »event«, sondern als einfache »event«-Folge: »...one discrete thing following another.«[282] Abweichend von den »single events« von Fluxus sind »monostrukturelle« Aktionen (ehemaliger) TänzerInnen des »Judson Dance Theater« vielteilig: Anders wären simultane Aktionssequenzen nicht möglich. »Single« ist sowohl das Aktionsvokabular als auch die Variationsbreite innerhalb der Sequenzen und zwischen den simultan aufgeführten Handlungsbläufen. Aktricen und Akteure präsentieren nicht Rollen oder personifizierbare Funktionen einer Struktur, sondern führen mit anderen Aktricen und Akteuren dasselbe Handlungsvokabular in variierenden Kombinationen neben- und nacheinander vor. Das »monostrukturelle« Tanztheater ist eine abstrakte Form der ›related‹ »successions«, die ›related‹ »successions« in »Plays« des »Theater by Painters« (s. Kap. 2.4.1.3) dagegen weisen an reale Ereignisse alludierende oder diese imitierende Formen auf.

Möglichkeiten von Fluxus und Minimal Music werden von TänzerInnen des »Judson Dance Theater« während und nach ihres Workshops (1961-64) und ihrer »Concerts of Dance« in der Judson Memorial Church (1962-64) vernetzt. Aus den Möglichkeiten, auf kunstintern zirkulierenden »event cards« von Fluxus-Mitgliedern notierte Ereignisse (s. Kap. 2.4.2) beliebig oft im Alltag zu realisieren, werden für Tanzaktionen notierte, wiederholbare und in iterativen Strukturen zu wiederholende »›found‹ movement[s]«. Repetitionen werden wie in Minimal Music von La Monte Young (ab 1957/58), Terry Riley (ab 1961, modulare Repetition ab 1964) und Steve Reich (Phasenverschiebungen ab 1965) so auch in Formen des Minimal Dance (ab 1962) sowie der Minimal Art von Dan Flavin, Donald Judd und Robert Morris (ab 1963-64) zum charakteristischen Merkmal.[283]

In verbalen Notationen und Diagrammen fixierte Carolee Schneeman für jede ihrer Performances/Tänze (1962-64)[284] ein Handlungsvokabular für verschiedene Aktionsrollen. Die Elemente des Vokabulars zu verbinden, erforderte von den Aktricen und Akteuren tänzerische Phantasie. Die Bühne wurde von sparsam eingesetzten Lichteffekten und billigen, leicht verfügbaren Requisiten bestimmt.

In einem Performance-Abend am 1. und 2. Mai 1962 im »Living Theater« wurde nach einer Performance von Dick Higgins und einer Interpretation von La Monte Youngs »Poem for Tables, Chairs, Benches, etc.,« (s. o.) auch Schneemans und Phil Corners »Glass Environment for Sound and Motion« aufgeführt. Aufführende

[282] Rainer: Survey, S. 271.

[283] Erste Einzelausstellungen von Dan Flavin, Donald Judd und Robert Morris in der Green Gallery, New York, 1963-64: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 90-103; Strickland: Minimalism, S. 11, 13, 19, 116-202.

[284] Schneeman, Carolee-Performances/Dances, 1962-64, in: Almhofer: Performance, S. 53-61; Banes: Democracy, S. 85f., 93-97, 104f., 147ff., 172ff., 181, 209; Cameron: Schneeman, S. 10; Kaye: Art, S. 35-38; Schneeman: Meat, S. 16ff., 20-49, 62-87; Schneider: Body, S. 32f.; s. Anm. 285, 292.

lenkten Strahlen von »three high-powered flashlights« auf Spiegelsplitter, die auf der Bühne hingen:

> ...bouncing light through the performers‹ motions into the mirrors and into the eyes of the audience – drawing with light.

Das von den Spiegeln auf der Bühne zurückgeworfene Licht blendete das Publikum:

> ...performer's gestures and reflections of the audience are momentarily arrested in the beam.[285]

---

[285] Corner, Philip/Schneeman, Carolee-Glass Environment for Sound and Motion (mit Yvonne Rainer, Arlene Rothlein u. a.), The Living Theater, 6th Avenue at 14th Street, New York, 12.5.1962, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 98 mit Anm. 80; Banes: Democracy, S. 84, 94; Cameron: Schneeman, S. 10; Kaye: Postmodernism, S. 76; Sayre: Object, S. 122; Schneeman: Meat, S. 20-24 (Zitate); s. Kap. 5.4.
Antonin Artaud schrieb 1932 im »Ersten Manifest« über »Das Theater der Grausamkeit« (Artaud: Theater, S. 102): »Da jetzt die besondere Wirkung des Lichtes auf den Geist ins Spiel kommt, muß nach Schwingungseffekten des Lichtes gesucht werden, nach neuen Arten und Weisen, wie die Beleuchtung wellenförmig oder flächig oder wie ein Gewehrfeuer von Lichtpfeilen zur Anwendung gelangen kann.« Rosalind Krauss weist Francis Picabias Bühnenbild für «Relâche» (Musik: Erik Satie; Aufführung mit Ballets Suédois, Théâtre de Champs-Élysées, Paris, 3.12.1924, in: Goldberg: Performance 1988, S. 90-95; Kirby: Happenings, S. 30f.; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 4, 110f.; Mc Quillan: Painters, S. 645-656; Wehmeyer: Satie 1988, S. 111-120; Wehmeyer: Satie 1992, S. 62-67), das den Beobachter mit plötzlich auftretendem Gegenlicht irritiert, als Antizipation von Artauds »Theater der Grausamkeit« aus (Krauss: Passages, S. 212). Schneemans Lichtbrechung in »Glass Environment« läßt sich auf «Relâche» und Artaud zurückführen.
Die Publikation der englischen Übersetzung von Artauds «Le théâtre et son double» (Paris 1938) als »The Theater and Its Double« 1958 bei Grove Press (Banes: Greenwich, S. 24, 28, 52; Harris: Arts, S. 228, 304) beeinflußte in New York Carolee Schneemann (Banes: Democracy, S. 94; Schneeman: Meat, S. 7; Schneider: Body, S. 32), Ken Dewey (Kostelanetz: Theatre, S. 172, 179), Al Hansen (Hansen: Primer, S. 109; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 35f.), Claes Oldenburg (s. Anm. 199, 524), Raphael Montañez Ortiz (Stiles: Ortiz, S. 38) und La Monte Young (Kostelanetz: Theatre, S. 216). Vor der Publikation der Übersetzung wurde Artauds «Le théâtre et son double» in Amerika durch Wesley Huss‹ Theatercurriculum am Black Mountain College und Äußerungen über Artaud in Jean-Louis Barraults »Reflection on the Theater« (1951) bekannt. Nachdem Mary Caroline Richards Barraults Kapitel über Artaud gelesen hatte, übersetzte sie Abschnitte aus «Le théâtre et son double». Richards arbeitete mit einem Schreibmaschinenmanuskript von Artauds «Le théâtre et son double», das sie von David Tudor erhielt. Im Sommer 1952 las Richards in New York und am Black Mountain College aus ihrer englischen Übersetzung vor (Dézsy/Utz: Musik, S. 82 mit Anm. 17; Gena/Brent: Cage, S. 46; Harris: Arts, S. 228). Richards war auch 1954 als über Artaud Vortragende in einem »Package Festival« mit John Cage, Merce Cunningham and Company und David Tudor vorgesehen, für das jedoch kein Veranstalter zu finden war (Kellein: Wissenschaft, S. 35 mit Abb.28). Cage empfahl seinen Schülern am Black Mountain College die Lektüre von Artauds «Le

Als Kostüme für die Tänzerrollen »clown ballerina«, »shadows«, »seismograph« und »satyr« wurden abstrakte Farbmuster in Schwarz, Silber und Rot festgelegt, während die beiden Musiker, darunter Philip Corner, in Alltagskleidung sich auf der Bühne und zwischen dem Publikum bewegten. »Basic Movements – Characteristic Sounds« wurden für die verschiedenen Rollen gewählt. »A slow shuffling walk« war allerdings Teil des Tanzvokabulars von drei Rollen. Auch die Musiker wurden in drei der vier Teile der Aufführung als Akteure integriert. So fand der Bogen der Geige vielfache Verwendung, unter anderem strich Philip Corner in »Mirror (I)« über hängendes Glas.

Robert Morris reduzierte in »War« (1962-63), »Site« (1964) und »Waterman Switch« (1965)[286] theatralische Handlungen auf einfache Grundstrukturen. Der Be-

---

théâtre et son double». Cage wurde von David Tudor auf Artauds Aufsatzsammlung verwiesen; am 22.5.1951 schreibt Cage an Pierre Boulez: »Und ich lese sehr viel Artaud (wegen Dir und vermittelt über Tudor, der sich anläßlich Deiner Zweiten Sonate mit Artaud beschäftigt hat).« (Boulez/Cage: Pierre, S. 107. Vgl. John Cage über Artaud, in: Cage: Silence, S. 75; Cage: Vögel, S. 51, 147, 206f.; Kostelanetz: Cage 1989, S. 92; s. Anm. 564). Zu Cages Artaud-Rezeption: Loisy: Limites, S. 159, 346, 349).

[286] Morris, Robert/Huot, Robert-War/Young, La Monte-to Henry Flynt, April 1960, Concert of Dance #4, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 23.6.1963, in: Banes: Democracy, S. 85, 101, 106; Berger: Labyrinths, S. 83, 114f., Abb.55; Grenier: Morris, S. 207, 211; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 65, Fig.65; Krens: Morris, S. 19.

Morris, Robert-Site (mit Carolee Schneeman, Olga Adorno Klüver oder P. Schmidt), Sur + Dance Theater, Stage 73, 321 East 73rd Street, New York, 2. und 9.3.1964/Concert #16, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 29.4.1964/Annenberg Auditorium, University of Pennsylvania, Philadelphia/Pennsylvania, 24.4.1964/Moderna Museet, Stockholm, 1964/Aula der Staatlichen Kunstakademien, Düsseldorf, 24.10.1964/First New York Theater Rally, New York, 5.-7.5.1965, in: Banes: Democracy, S. 188, 194, 204, 206; Banes: Greenwich Village, S. 225f.; Berger: Labyrinths, S. 81ff., Abb.43, 97f., 100 (S. 82: »Site recreates a symbolic world of manual labor and prostituters.«); Breitwieser: Cube, S. 76 mit Abb.5, S. 79, 81; Cameron: Schneeman; S. 29f.; Crow: Rise, S. 138f., Ill.92; Goldberg: Performance 1988, S. 142f.; Grenier: Morris, S. 55f., 103, 216ff.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 67, Fig.79; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.23; Jones: Phallus, S. 559f.; Jones: Postmodernism, S. 47; Krens: Morris, S. 6, 19, 22, 168f.; Kultermann: Leben, S. 90, Abb.57, S. 211; Rainer: Work, S. 10; Ruthenbeck: Fotografie, S. 10, 118-122; Sandford: Happenings, S. 169, 171; Sayre: Object, S. 66-76; Schneeman: Meat, S. 196; Schneider: Body, S. 29ff., Pl.1.5., S. 60.

Morris, Robert-Waterman Switch, Festival of the Arts Today, Buffalo/New York, 3.3.1965/Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 23.3.1965 (mit Lucinda Childs und Yvonne Rainer), in: Antin: Art, S. 22, 58; Banes: Democracy, S. 213; Berger: Labyrinths, S. 63ff., Abb.33, S. 83; Goldberg: Performance 1988, S. 142; Grenier: Morris, S. 48, 56f., 220ff.; Jones: Phallus, S. 560; Krens: Morris, S. 24f.; Krauss: Passages, S. 236, Abb.176; Loisy: Limites, S. 360; Pontbriand: Performance, S. 19; Rainer: Work, S. 10; Sandford: Happenings, S. 170f.; Tomkins: Wall, S. 236.

obachter konnte in den modellhaften Aktionsabläufen Relationen zwischen sozialen und geschlechtsspezifischen Rollen erkennen. Morris arbeitete in Performances an der Grenze zwischen narrativ/«matrixed« und einer »non-matrixed«, »neutral performance«.[287] Mit einfachen Aktionsabläufen und Kostümen präsentierte Morris Zusammenhänge, die analog zu (und als Modelle von) Aktionen lesbar waren, wie sie nach internalisierten Handlungsplänen in Alltagssituationen ausgeführt wurden (und werden).

Robert Rauschenberg war 1961-65 in der Merce Cunningham Dance Company für Bühnenbild und Beleuchtung zuständig. Aus dem Zwang, auf Tourneen als Mitglied der Merce Cunningham Dance Company mit den vor Ort vorhandenen Mitteln arbeiten zu müssen[288], entwickelte Rauschenberg auch für seine mit (ehemaligen) Mitgliedern des »Judson Dance Theater« ausgeführten Happenings eine eigene Arbeitsweise. Rauschenberg wandte die Methode freistehender »Combines« wie »Odalisque« (1955-58), »Monogram« (1955-59) oder »Empire II« (1961)[289] auch in Aktionskontexten an: Er ›erweiterte‹ die »Combines« nicht, wie Kaprow es in »18 Happenings in Six Parts« (1959) und Environments mit Assemblagen tat, zu betretbaren Parzellen (s. Kap. 2.4.1.2), sondern verteilte Objektkombinationen lose

---

Einen interessanten Versuch, Happenings als Konsequenz aus der Expansion plastischer Präsentationsformen, als Entwicklung aus der Kunstgattung Skulptur zu neuen Kunstformen, zu erklären, offeriert Rosalind Krauss an Hand von Robert Morris‹ Vorstellung von »Column« (Judson Living Theatre, New York, 1961, s. u.) und Claes »Oldenburg's sculptural thinking« (vgl. Anm. 197), in: Krauss: Passages, S. 236-240. Oldenburg führt »theater of action« (s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 199) auf Formen der Beobachtung zurück, die in Auseinandersetzung mit den Kunstgattungen Malerei und Skulptur entstanden sind: »Stage = place where I paint. It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into Theatre taking with them their way of looking and doing things.« Zit. in: Henri: Environments, S. 86. Vgl. Oldenburg: Oldenburg, S. 54, 138, hier S. 83: »...only painting and sculpture have the power to give man back his physicality (which is not primitivism) when he loses it...painting and sculpture have the unique privilege of affecting other arts in this respect...« (Vgl. Oskar Schlemmer 1924, zit. in Kap. 2.1.2 mit Anm. 83)
Morris, Robert-Column, 1961 (und spätere Ausführungen 1961-1973): Banes: Democracy, S. 143; Berger: Labyrinths, S. 47f., Fig.23; Grenier: Morris, S. 68, 202ff.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 101, 103, Fig.146; Krauss: Passages, S. 201ff., Ill.150, S. 236; Strickland: Minimalism, S. 21, 264, 269, 272.

[287] »matrixed«/»non-matrixed performing«: s. Anm. 298.
»neutral performance«: Rainer: Survey, S. 263.

[288] Hopps: Rauschenberg 1976, S. 37, 40; Kostelanetz: Theatre, S. 80f.; Tomkins: Wall, S. 223f., 228.

[289] Rauschenberg, Robert-Odalisque, 1955-58; Ders.-Monogram, 1955-59; Ders.-Empire II, 1961, alle freistehende Combines, alle in: Hopps: Rauschenberg 1976, S. 88, Nr.42, S. 101, Nr.68, S. 115, Nr.90; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 46-51; Wheeler: Art, S. 131f., Ill.223.

im Raum. Auch »agglomerates« wie die »Store-Reliefs«, die in Oldenburgs »Ray Gun Theater« die architektonischen Vorgaben des Aufführungsortes in ein Environment verwandeln (s. Kap. 2.4.1.3), gab es nicht. Nicht Environments aus Parzellen oder den Raumeindruck prägende »agglomerates«, sondern einzelne Objektmontagen konstituierten Aktionsumstände, Aktionsobjekte und Teile der Kleidung in »Map Room II« (1965) und »Linoleum« (1966).[290]

Rauschenberg forderte von (ehemaligen) Mitgliedern des »Judson Dance Theater« akrobatische Übungen bei der Realisation seiner Aktionskonzepte. So fuhren in »Pelican« (1963)[291] zwei Akteure auf Rollschuhen und flügelartigen Segeln am Rücken (Alex Hay oder Per Olof Ultvedt, Rauschenberg) um eine zwischen ihnen tanzende Aktrice (Carolyn Brown) und in »Map Room II« mußten sich zwei Akteure (Alex Hay, Steve Paxton) mit den Füßen in je zwei Reifen stehend bewegen. Rauschenberg setzte Körperbewegungen in Happenings auf eine eigene, weder einem »reductivist spirit of Fluxus« noch einer »baroque theatricality« der Gesamtraumgestaltung des »Theater by Painters« zuschreibbare Weise ein. Für Fluxus waren Rauschenbergs Kombinationen zu komplex. Im Vergleich zu komplexen Happenings wie Schneemans »Meat Joy« (1964)[292] und Oldenburgs »Gayety«

---

[290] Rauschenberg, Robert-Map Room II, Filmmakers‹ Cinematheque, New York, 1.-3.12. und 16.-18.12.1965/Rollerdrome, Culver City, 13.4.1966.
Rauschenberg, Robert-Linoleum, National Roller Skating Rink, Washington D.C., 26.4.1966 (Film: 16 mm, s/w, Ton, 20 Min., in: Loisy: Limites, S. 338). Beide in: Hopps: Rauschenberg 1976, S. 190-193; Kostelanetz: Performance(s), S. 129f.; Kostelanetz: Theatre, S. 83-98; Tomkins: Wall, S. 240f.

[291] Rauschenberg, Robert-Pelican (mit Carolyn Brown und Per Olof Ultvedt oder Alex Hay), A Concert of Dance #5, Pop Festival, America on Wheels, National Roller Skating Rink, Kalorama Street and Seventeenth Street, Washington D.C., 9.5.1963/First New York Theater Rally, New York, 24.-26.5.1965/Rollerdrome, Culver City, 20.4.1966 (Film: 16 mm, s/w, Ton, 20 Min.; »Mostly about Rauschenberg« (Ausschnitt), 16 mm, s/w, stumm, 28 Min.), in: Banes: Democracy, S. 125-128; Banes: Greenwich, S. 91, 142f., Abb. zwischen S. 150 und S. 151; Goldberg: Performance 1988, S. 135f.; Henri: Environments, S. 161; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 182-185; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 80f., o. P., Abb.9; Kostelanetz: Theatre, S. 82f., 87; Loisy: Limites, S. 338; Novick: Happenings, S. 154f.; Rose: Interview, S. 92f.; Schimmel: Actions, S. 341; Tomkins: Wall, S. 227, 239; Wheeler: Art, S. 133, Ill.126.

[292] Schneeman, Carolee-Meat Joy, Festival de La Libre Expression, American Center, Paris, 29.5.1964/Dennison Hall, London, 8.6.1964/Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 16.-18.11.1964 (Film, Paris, 29.5.1964. Farbe, Ton, 16 mm, 16 Min. Kamera: Gaisseau, Pierre Dominick), in: Almhofer: Performance, S. 57-61, Abb.16-22; Banes: Democracy, S. 209; Banes: Greenwich, S. 36, 173, 216f., 219; Birringer: Media, S. 155; Cameron: Schneeman, S. 7, 11, 36f., 56; Crow: Rise, S. 125, 127, Ill.86; Goldberg: Performance 1988, S. 138, 146, Fig.118; Goldberg: Performance 1998, S. 44, 232; Hall/Fifer: Video, S. 149f.; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 64, Fig.73; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.21, 26; Jones: Postmodernism, S. 47; Kaye: Art, S. 25, 27f.; Kostelanetz: Dictionary, S. 195; Lebel:

(1963, s. Kap. 2.4.1.3) waren Rauschenbergs Aufführungen zu wenig auf psychologische Assoziationen ausgerichtet. Die Relationierung von Körperbewegungen durch »Combines« gewinnt bei Rauschenberg einen formalen und selbstbezüglichen Reiz bei gleichzeitig mitlaufenden narrativen Fremdbezügen.

1966 initiierten Rauschenberg und Billy Klüver die »9 Evenings: Theater & Engineering«. Tänze von ehemaligen Mitgliedern des Judson Dance Theatre wie Lucinda Childs, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Alex Hay, Steve Paxton und Robert Rauschenberg wurden neben Happenings von John Cage, Oyvind Fahlström, David Tudor und Robert Whitman mit technischer Unterstützung von dem Ingenieur Billy Klüver und Kollegen der Bell Telephone Laboratories aufgeführt. In Rainers »Carriage Discreteness« und Deborah Hays »Solo« wurden verschiedene Arten der Fernsteuerung angewendet: Rainer dirigierte die Akteure und Aktricen mittels Walkie-Talkie, während Hay motorisierte Sockel inklusive darauf agierender Tänzer via Fernsteuerung lenkte. Childs »Vehicle« bestand aus einem komplexen System, das wechselseitige Reaktionen zwischen Tänzern und Requisiten einerseits sowie zwischen Licht- und Klangquellen andererseits ermöglichte. Rainer setzte als Bildmedium nur Diaprojektoren ein, während Childs, Alex Hay, Whitman und Rauschenberg mit T.V.-Projektoren und Projektionen auf Großleinwänden experimentierten.[293] Die Verbindung von experimentellen Tanzformen mit Multimedia-Technik fand in den siebziger Jahren in »intermedialen Theaterstücken« von Meredith Monk und Robert Wilson ihre Fortsetzung.[294]

Happening, S. 84, Ill.11f.; Loisy: Limites, S. 338, 359; Oliva: Fluxus, S. 87f.; Schimmel: Actions, S. 255, 271, 297, 342; Schneeman: Body, S. 29, 31; Schneeman: Meat, S. 62-87; Sohm: Happening, o. P.; Vergne: Art, S. 337f.; s. Anm. 391, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514.

[293] 9 Evenings: Theater & Engineering, 69th Regiment Armory, Lexington Avenue und 25th Street, New York, 13.-23.10.1966 (Film: Alfons Schilling), in: Abeel: Armory, S. 23f.; Banes: Expectations, S. 83; Banes: Terpsichore, S. 14f., 30, 62, 114, 117, 136; Bischoff: Kunst, S. 124; Burnham: Sculpture, S. 359ff.; Davis: Experiment, S. 86-91; Dinkla: Geschichte, S. 12f.; Dinkla: Pioniere, S. 35f.; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 44f., 194f.; Kirby: Art, S. 130f., 150ff.; Klüver: Evenings, S. 31ff.; Kostelanetz: Performance(s), S. 26, 46f., 112f., 130f.; Popper: Electra, S. 286; Rose: Interview, S. 66f., 70, 98; Stiles/Selz: Theories, S. 388, 412-415; Tomkins: Wall, S. 242-249; Whitman: Theater, S. 26-30; s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 558 (Rainer, Whitman), Kap. 3.1.2 mit Anm. 565 (Hay, Rauschenberg), Kap. 3.1.3 mit Anm. 586.
Childs, Lucinda-Vehicle, 9 Evenings, s. o., New York, 13.-23.10.1966, in: Banes: Terpsichore, S. 136; Childs: Portfolio, S. 56 (mit genauer Beschreibung und Diagramm aller Funktionen); Davis: Experiment, S. 87, 90; s. Anm. 558.

[294] Über Meredith Monk und Robert Wilson (inklusive seiner Zusammenarbeit mit Lucinda Childs): Banes: Democracy, S. 72, 208f.; Banes: Terpsichore, S. 14, 18, 139f., 148-167, 169, 214; Battcock/Nickas: Art, S. 270-277; Berger/Westwater: Monk, S. 57-63; Bertoni: Wilson; Birringer: Media, S. 10ff., 46, 71; Bischoff: Kunst, S. 125; Fairbrother: Wilson, bes. S. 109-136 (kommentierte Chronologie); Fischer-Lichte:

Im Übergang von neo- zu postavantgardistischen Formen der Bühnenaktion kam Choreographien des »Judson Dance Theater« und nach dessen Auflösung 1964 von einigen seiner ehemaligen Mitglieder (Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer) eine Schlüsselrolle zu. Formen des »environmental theater« (s. Kap. 2.5.3) mit »agglomerates«/«Anhäufungen« von Objekten und Assemblagen sowie minimalistische Tanzaktionsweisen mit wenig oder keinen Requisiten wurden auf vom Publikum abgegrenzten oder durch Spiel ausgegrenzten Aktionsbereichen entweder als Alternativen vorgeführt oder miteinander kombiniert. Aus »compartmented structures« wurde ein Wechselspiel zwischen narrativen Fragmenten mit fremdbezüglichen Bedeutungsfeldern und formalen, selbstbezüglichen Strukturen.

Die aus dem Judson Dance Theater hervorgegangenen »staged performances« mit Phasenwiederholungen und -verschiebungen sowie die Narratives in Brechungen der De- und Renarrativierung wieder aufgreifenden ›minimalistischen‹ Aktionsformen besonders von Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs und Robert Morris lassen sich als ›Post-Modernismus‹ bezeichnen, da die Reduktion auf formale gattungsinterne Aspekte, wie sie der »modernism«/»formal criticism« von Clement Greenberg und Michael Fried fordert, nicht ausschließlich verfolgt wird, sondern Formen der Sequenzierung (s. Kap. 1.1.2) und semantisch (kunstex- wie -intern) vorbelastete Elemente in nach formalen Gesichtspunkten ausgeführte Choreographien integriert werden.[295] Indem die Entwicklung formaler Strategien zur Auseinandersetzung mit

---

Geschichte 1990, Bd. 2, S. 189, 284ff.; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 10, 99, 148, 154, 162, 235, 238-243, 256, 284, 363-367; Goldberg: Performance 1988, S. 143f., 185, 187ff., 199f., 202; Goldberg: Performance 1998, S. 12, 20f., 64f., 71, 82f., 90, 148, 180, 232f.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.152, 242, 261; Jappe: Performance, S. 53; Kaye: Postmodernism, S. 47f., 62-70; Keller: Wilson; Kostelanetz: Imaginations, S. 135-157; Kostelanetz: Performance(s), S. 7, 43, 86-103, 149; Kostelanetz: Theatre, S. xii, 31, 278; Landy: Technology, S. 29f.; Loisy: Limites, S. 331f.; McDonagh: Notes, S. 52; Mantura: Contemporanea, S. 272, 400f.; Marranca /Dasgupta: Interculturalism, S. 88, 132-140, 281-288; Owens: Recognition, S. 3-15; Pontbriand: Performance, S. 103, 105-109, 142f., 212f.; Sayre: Object, S. 128-132; Schechner: Theater, S. xlvi, 25, 85, 282f.; Simhandl: Bildertheater, S. 144-153; s. Anm. 559; Internet/URL: http://www.robertwilson.com (20.9.1999).
»intermediales Theaterstück«: Davis: Experiment, S. 89.

295 »agglomerates«: s. Anm. 196.
Zum Wechselspiel zwischen narrativen Fragmenten und formalen Strukturen vgl. Yvonne Rainer, Juni 1984: »…I was still wedded to or interested in undermining or making reference to certain kinds of theatricality that I was then becoming more and more in opposition to. I had to incorporate both strands into my work, the theatrical one and the oppositional, polemic, pedestrian one. So ›We Shall Run‹ [1962, in: s. Anm. 263], a dance of running of ten or twelve people, also had highly dramatic, romantic music—[Hector] Berlioz‹ [›Tuba Miram‹ of] Requiem...I juxtaposed this pedestrian, monotonal kind of movement.« (Blumenthal: Art, S. 14) Kunst- und tanzextern vorgefundene Bewegungsabläufe des »running« werden in Rainers »We

tanzexternen Aktionsformen führt, wird gezeigt, daß auch tanzinterne Ausdifferenzierungen ohne Rekurs auf die Integration kunstexterner Aktionsformen in Intermedia Art in der Nachfolge von Dada (s. Kap. 2.1.1), John Cage (s. Kap. 2.1.1.1, 2.2) und Fluxus (s. Kap. 2.4.2) nicht mehr weiter geführt werden können. Der ›Post-Modernismus‹ des Judson Dance Theater und des Minimal Dance ist zweifach postavantgardistisch (s. Kap. 1.1.6): Es sind sowohl interne Brechungen bereits als Tanzformen ausgearbeiteter Aktionsweisen als auch Auslotungen der Kombinationsmöglichkeiten divergenter, tanzin- und -externer Präsentationsformen

1. nach einer Reduktion künstlerischer Ausdifferenzierung auf gattungs-/medieninterne Aspekte im Sinne einer an Abstraktion von vorcodierten Darstellungsweisen und Rollenmustern orientierten Autonomisierung der Kunst (Post-Greenberg);

2. nach der Sprengung von Gattungsgrenzen durch Zufallsverfahren der Selektion und Kombination von kunstextern (inklusive tanz-, theater- und musikextern) Vorgefundenem, die ästhetische Indifferenz programmatisch demonstrieren (Post-Cage).

Als Postavantgarde in diesem zweifachen Sinn verbinden PerformerInnen des Judson Dance Theater vor und nach dessen Auflösung kunstinterne (inklusive tanz- und theaterinterne) Entwicklungen von Aktionsformen des Bauhauses (s. Kap. 2.1.2) mit Tendenzen seit Futurismus und Dadaismus (s. Kap. 2.1.1), aus kunstexternen Re-

---

Shall Run« zum Basismaterial selbstbezüglicher Tanzformen, während kunstintern in einer tanzexternen, aber mit Tanz häufig kombinierten Gattung - der Musik - als »theatralisch« vorcodierte Elemente einer antitheatralischen Aktionsform als Fremdbezug dienen.

Post-Modernismus: Banes: Terpsichore, S. xxiv. Vgl. Kaye: Postmodernism, S. 75f. Der Begriff »post-modernist dance« trifft nach Sally Banes erst auf Tanzformen seit 1978 zu. Banes (Banes: Terpsichore, S. xivf.) und, ihr folgend, Nick Kaye heben Gemeinsamkeiten von »postmodern dance« und »modernism« am Beispiel des Judson Dance Theaters hervor. Der hier vorgetragene Ansatz eines postavantgardistischen ›Post-Modernismus‹ entspricht weder Banes noch Kayes Auffassungen. Der Hinweis von Banes, daß Modern Dance nicht den Setzungen des »modernism« entsprechen kann, weil moderne Tanzformen gegen dessen Ablehnung von »theatricality« (s. Kap. 6.2) verstoßen (Banes: Terpsichore, S. xivf.), widerspricht nicht einer Problematisierung der Beziehungen des Minimal Dance zu Aspekten des »modernism« wie der Reduktion von dramaturgischen Mitteln und emotiven sowie referentiellen Zeichenfunktionen auf selbstbezügliche Aktionsformen. Die Reduktion des Theatralischen im Minimal Dance auf monostrukturelle, seriell ›related‹ »successions« kann theatralische Wirkungen durch die Art erzeugen, wie etabliertes Aktionsvokabular und etablierte Dramaturgieformen unterlaufen werden. »Theatricality« wird zum Problem, mit dem Minimal Art und Minimal Dance umgehen, während Vertreter des »modernism« wie Clement Greenberg und Michael Fried Performance-Aspekte (s. Kap. 6.2) aus »Kunstbeobachtung« ausschließen (s. Kap. 1.1.2). Theatralisches reduzierende Aktionsformen können als »antitheatralisch« (s. Kap. 2.5.3) bezeichnet werden. »Antitheatralisches« mit reduziertem, aber nicht beseitigtem Theatralischem fällt ebenfalls unter das modernistische Verbot von »theatricality« (s. Anm. 746).

sourcen neue Kunst-, Theater- und Tanzformen zu gewinnen, und zeigen, daß künstlerische Wege nach Clement Greenberg und John Cage in einem von normativen ästhetischen und gattungs-/medienbezogenen Postulaten befreiten Rekombinieren formaler Verfahren und der Selbstprovokation durch die laufende Neuzuführung von tanzin- und -externen Aktionsformen bestehen können. Der Verzicht des Judson Dance Theater und des Minimal Dance auf übergeordnete ästhetische und ideologische Programme bedingt ein utopieloses/utopiefreies künstlerisches Arbeiten, das Überraschungsmomente durch die Kombination von Tanzexternem mit der formalen Präzision tanzinterner Organisation von Aktionsfolgen zu verbinden weiß.

2.4.4 New Yorker Aktionsformen

Folgende Aktionsformen sind in der New Yorker Kunstszene Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre möglich:

- »Plays« mit sich aufeinander beziehenden Aktionssequenzen (›related‹ »successions«) für Environments (Jim Dine, Red Grooms, s. Kap. 2.4.1.3);
- »Theater of unrelated successions« für Environments und Außenräume (Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman, s. Kap. 2.4.1.2, 2.4.1.3), das unter der Leitung von Künstlern mit Aktricen und Akteuren vor Beobachtern ausgeführt wird, oder das Publikum konstituiert sich ausschließlich aus »Teilnehmern« (Kaprow, s. Kap. 2.4.1.2);
- »Theater of [monostructural (s. Kap. 2.1.1.1) related] successions« aus wenigen Elementen und Kombinationsregeln für Bühnenaufführungen (The Judson Dance Theater in Choreographien von Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Yvonne Rainer u. a., s. Kap. 2.4.3);
- isolierte, »singular«, »monostructural« »events«, die beliebige Aktricen und Akteure im Alltag oder auf Bühnen ausführen können, also auch jede/r LeserIn der edierten Notationen bzw. »event cards« (Fluxus, s. Kap. 2.4.2).[296]

---

[296] »Play«: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 212.
»Event«: Brecht, George: The Origin of Events (August 1970). In: Sohm: Happening, o. P.; Watts: Event, S. 279f.; Young, La Monte: [Interview mit Richard Kostelanetz]. In: Kostelanetz: Theatre, S. 195, 204f., 216 («singular event« (s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 277. Vgl. Bischoff: Kunst, S. 71 mit Anm. 27: »single event« versus »short form«)); Higgins: Horizons, S. 137.
»monostructural«: o. A.: Fluxus Broadside Manifesto. In: s. Anm. 90.
»singular«, »monostructural« »events«: George Maciunas zu Larry Miller am 24.3.1978: »Monomorphism, that means one form. Now, for that is that, you see, lot of Fluxus is gag-like...Now, you can't have a joke in multi-forms.« (Oliva: Fluxus, S. 232. Vgl. Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 127)

Lichtführung und Verkleidung/Kostüme sind in Happenings und Plays üblich, nicht aber in »events.«[297]

Vom »Play« (s. Kap. 2.4.1.3) mit noch theatralischem Rollenspiel oder mit »non-matrixed [acting]« bis zum »non-acting«[298] bei Fluxus-Events, als deren Realisationen

---

[297] Haskell/Hanhardt: Blam, S. 49: »In place of visually engaging costumes and sets, these [Fluxus-]Events...were enacted in unadorned settings by performers wearing ordinary street clothes.«

[298] Zum Begriffspaar »acting«-»non-acting«: Kirby: Arts, S. 78f.; Kirby, Michael: On Acting and Non-Acting (1972). In: Battcock/Nickas: Art, S. 98-141, bes. S. 98ff.; Sandford: Happenings, S. 31f., 36f., 293. Den Begriff »non-acting« verwendet Michael Kirby für die Aktionsunterbrechung des »participant«/»Teilnehmers«: Der »Teilnehmer« wird, wenn er seine Aktionen unterbricht, zum nicht-agierenden »observer« /»Beobachter« (s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 588). Die Differenz zwischen Beobachteroperationen ausführendem Aktionsteilnehmer und »Beobachtungsoperationen« der Zuordnung von Alltagsereignissen zu Notationen Ausführendem (s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 12, 14, Kap. 2.4.2 mit Anm. 242f., Kap. 3.1.4) wird im folgenden als Differenz zwischen »acting« und »non-acting« bezeichnet. Der Begriff »non-acting« wird dadurch frei zur Kennzeichnung einer »event«-Sonderform, des »event«-Konzeptes mit Deklarationen, die keine Beobachteroperationen bzw. kein »acting« erfordern, das neue Ereignisse schafft. Vorfindbare Objekte und Ereignisse können als zu einem »event«-Konzept passend und weitere Realisationen erübrigend aufgefaßt werden (s. Anm. 299).
Über »nonmatrixed performing« als Charakteristikum von »Happenings« siehe Kirby: Happenings, S. 17: »If a nonmatrixed performer in a Happening does not have to function in an imaginary time and place created primarily in his own mind, if he does not have to respond to often-imaginary stimuli in terms of an alien and artificial personality, if he is not expected either to project the subrational and unconscious elements in the character he is playing or to inflect and color the ideas implicit in his words and actions, what is required of him? Only the execution of a generally simple and undemanding act.« Darko Suvin gesteht Kirby in »Reflections on Happenings« (1970) zu, mit »nonmatrixed« in Bezug auf »time and space« ein bislang nicht überbotenes Kriterium für »Happenings« gefunden zu haben: »A forest/room/street/city or whatever the space of a Happening may be, does not pretend to any other imginary localization; the time duration likewise. Space and time revert to an empirical status identical to the epistemological level of the audience's direct experience before and after the performance. Space becomes, in principle at least, the sum of all objects (including people) and the dimension of their displacement; time is not the space of causal sequences but the measure of qualitative change (very slow or – more rarely, alas – very fast). Both space and time are no longer conventions but problematic materials whose extent and character, structured through object-relations, largely are a Happening.« Bezüglich des »performing« der Aktricen und Akteure differenziert Suvin zwischen »different matrixing« und »nonmatrixed acting«. Für »different matrixing« von Rollen in Happenings schlägt Suvin »types of Diderotian ›conditions‹« als Begriff vor und erwähnt Dick Higgins‹ Vorschlag, sie als »stock characters« zu bezeichnen. »Matrixing« soll nach Suvin so »different« sein, daß die »non-diegetic« Struktur durch die Koordination der Dimensionen von »time and space« eines Happenings nicht in die »diegetic« Struktur eines Theaterstücks verwandelt wird (Sand-

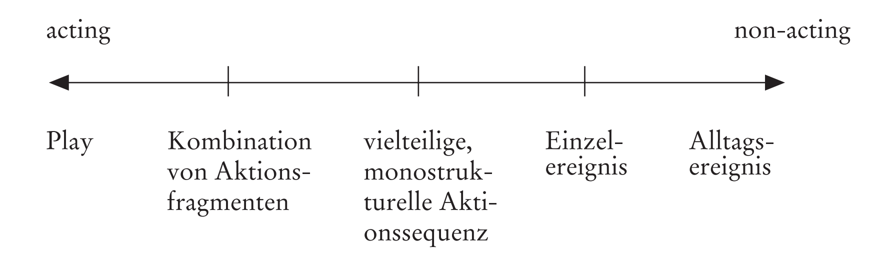
wiederkehrende Alltagssituationen gelten können[299], läßt sich eine Achse konstruieren. Diese Achse vom komponierten Rollenplot bis zum Verweis auf Alltagshand-

---

ford: Happenings, S. 293f.). Der Begriff »different matrixing« ist auf Notationsformen mit Raum-Zeit-Strukturen anwendbar, die Handlungen und den Umgang von »spielteilnehmern« (s. Anm. 9) mit Material in Aktionsszenen (in mehr oder weniger für Interpretationsspielräume offener Weise) zu fixieren erlauben. Dieser von Suvins Erläuterungen abweichende Raum-Zeit-bezogene Begriff des »different matrixing« läßt sich mit dem aktionsbezogenen Begriff des »nonmatrixed performing« vereinbaren, da hier »nonmatrixed« nicht Rollenspiel festlegend meint und durch »different matrixing« Aktionen ohne Rollenspiel in Notationen festgelegt werden können.
S. D. Sauerbier diskutiert Suvins Thesen über »Matrizierung« in Happenings, in: Sauerbier: Darstellung, S. 308: »Wenn der Raum als Gesamtheit aller Mittel, Materialien wie Instrumentarien, also auch der Objekte, aufgefaßt werden kann und Menschen selbst unter diese Mittel, nämlich Objekte, eingereiht werden, so müßte auch auf die objekthaft behandelten Personen die Bestimmung der ›Nichtmatriziertheit‹ ausgeweitet und angewendet werden; und für Handlungen gilt bei der Artikulation von Zeit als ›musikalischer‹ Parameter ein Gleiches. Auch aus diesem Grund kann aber auf die Annahme einer Matrizierung von Charakter (nach Kirby) verzichtet werden.« Doch gerade diesen Begriff der »Nichtmatriziertheit« kritisiert Suvin. Mit Suvin liesse sich folgern, daß alternative Matrizierungen von Aktionsmöglichkeiten in Notationen kein »nonmatrixed performing« ermöglichen. Doch dies verkennt den Unterschied zwischen Rollenspiel im Theater und Realisationen von notierten Handlungen in Happenings ohne Rollenbindung. »Matrixed« sind in letzterem Fall Aktionsmöglichkeiten in Raum und Zeit, nicht aber Rollen im dramaturgischen (»diegetischen«) Sinn als expressives Darstellen der psychischen Entwicklung von Figuren im Sprechtheater mit Dialogtext-Notationen. Es kann auch zwischen einer illusionistisch fiktive Raum-Zeit-Bezüge (derselbe Aufführungsort und -akt repräsentiert verschiedene Orte und Zeiten der Handlung) konstruierenden und einer aktionistischen »Matrizierung« unterschieden werden. Die aktionistische Notation ist auf der Ebene der Rollen und der fiktiven Raum-Zeit-Bezüge »nonmatrixed« und »nonmatrixed« ist in diesem Sinne bedeutungsgleich mit »non-diegetic«. Die Notation von Happenings operiert auf der Ebene der Koordination von Aktionen »nonmatrixed« und auf der Ebene der jeder »Weltbeobachtung« zugrunde liegenden Ausdifferenzierung der Raum-Zeit-Bezüge »matrixed«. Die Diskussion über die Relation von dem Theater verwandter »Matrizierung« und anderer, nicht theaterspezifischer »Matrizierung« oder »Nichtmatriziertheit« läßt sich einbetten in die Diskussion über die Relation zwischen Theater und Aktion, die Jahraus: Aktion, Kap. 6.1.1 mit den Begriffspaaren »Repräsentationalität« und »Nicht-Repräsentationalität« sowie »Fiktionalität« und »Wirklichkeitskonstitutivität« führt. Wirklichkeitskonstitutiv beziehungsweise Teil der Weisen »alltägliche[r] Weltkonstruktion[en]« (s. Anm. 669) sind »Matrizierungen«, die Differenzen in räumlichen und zeitlichen Abständen wahrzunehmen erlauben. Diese »Matrizierungen« liefern »Leitdifferenzen« (s. Anm. 689) für die »Weltmedien Raum und Zeit«, für »Sach-« und »Zeitdimensionen« (s. Anm. 655).

[299] Über Fluxus-Events, die Nicht-Aktivität auf der Ebene der Beobachteroperation und Aktivität auf der Ebene der »Beobachtungsoperation«, der Imagination, fordern: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 231, 238, 245, 246, Kap. 3.1.4.

lung läßt sich dreistufig ausdifferenzieren: Von Aktionsfragmenten mit artikulierten oder offenen Querbezügen von »pseudo-plots« (s. Kap. 2.4.1.3) über vielteilige »monostrukturelle« Aktionen (s. Kap. 2.4.3) zu Einzelaktionen (s. Kap. 2.4.2).



Die im Diagramm von links nach rechts, von »acting« zu »non-acting« vorkommenden Aktionsformen werden im folgenden im Hinblick auf Aspekte der Partizipation kommentiert: »Plays« sind »staged performance[s]« (s. Kap. 2.4.1.3), während Kombinationen von Aktionsfragmenten auch mit Beobachtern in Aktrice-/Akteurfunktionen als »›participation‹ Happenings« ausführbar sind (s. Kap. 2.4.1.2). Die Geschlossenheit »monostrukturell« organisierter Kombinationen von Ereignissen (s. Kap. 2.4.1.3) wiederum verbietet Partizipation, während »events« beziehungsweise Einzelereignisse vor sowie von und mit Publikum ausführbar sind (s. Kap. 2.4.2). Wenn in Notationen Alltagsereignisse und -objekte als Event-Realisationen und/oder als Anreger für Event-»Beobachtungsoperationen« beschrieben werden, besteht die Realisation aus der Selektion von kunstexternen Beobachtungsanlässen und aus »Beobachtungsoperationen« der Zuordnung des Selektierten zum Kontext einer »event«-Notation und damit zum Kontext Kunst. Das auf Alltägliches verweisende (und ihm gegenüber ungewöhnliche »Beobachtungsoperationen« einfordernde) »event« provoziert zur Konzeptualisierung von Beobachtungsrahmen für den Alltag wie für die Kunst.

2.5 Wiener Aktionismus

2.5.1 Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus

2.5.1.1 Kollektive Aktionsformen

2.5.1.1.1 Vom Tachismus zum Aktionstheater

Die Wiener Künstler Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler wiederholen und variieren in der ersten Hälfte der sechziger Jahre Entwicklungen des europäischen Tachismus und des amerikanischen Action Painting (s. Kap. 2.3.1).[300] Mit Expansionen der Malerei zum Dreidimensionalen experimentieren die genannten Wiener Künstler auf ihren Wegen zum Aktionismus: Nitsch und Schwarzkogler erweitern Malerei zur Montage durch aufgebrachte Objekte[301], während Mühl in engem Kontakt – »beinahe in Ateliergemeinschaft« – mit Adolf Frohner über Materialcollagen zur Objektmontage und damit – wie vorher in Amerika Robert Rauschenberg und Claes Oldenburg – von der Wandarbeit zur Skulptur, vom Relief zum Raum, vordringt.[302]

---

[300] In der Ausstellung »Junge Maler der Gegenwart« waren im Sommer 1959 Werke u. a. von Bram Bogart, Sam Francis, Mario Garcia, Georges Mathieu (s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 128), Jean-Paul Riopelle und Pierre Soulages im Wiener Künstlerhaus zu sehen. Der Katalog präsentierte in Julien Alvards Text außerdem kleine Abbildungen von Bildern der Künstler Jean Fautrier, Hans Hartung, Willem de Kooning, Jackson Pollock (s. Kap. 2.3.1), Mark Tobey, Mark Rothko und Wols (Hermann Nitsch bezieht sich in seiner »biographischen skizze« auf diese Ausstellung (Denk/Schäffer: Nitsch, S. 30. Vgl. Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 117f.). Robert Fleck erwähnt in Loisy: Limites, S. 203 eine weitere Informations- und Inspirationsquelle für österreichische Künstler zu Beginn der sechziger Jahre: von Maurice Besset organisierte französisch-österreichische Künstlertreffen des Französischen Instituts von Innsbruck auf dem Arlberg (Leider nennt Fleck keine Namen von daran beteiligten Künstlern). Auch die in den fünfziger Jahren sich profilierenden Österreicher Oswald Oberhuber, Markus Prachensky (s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 128) und Arnulf Rainer (s. Kap. 7.1.1) können Anfang der sechziger Jahre nicht ohne Einfluß auf die Wiener Künstler Brus, Mühl (s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 131), Nitsch und Schwarzkogler geblieben sein.

[301] Nitsch, Hermann-Reliktmontagen, 1963-64, in: Fuchs: Nitsch, S. 66.
Schwarzkogler, Rudolf-o. T., Objektcollagen, 1965-66, in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 45f., 58f., Abb.72-76; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 372, 377; Schimmel: Actions, S. 188.

[302] Otto Mühls und Adolf Frohners Entwicklung von der Wandarbeit zur Skulptur: Gorsen: Frohner, S. 181ff., Nr.1-21; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 35, 163-183, 193-200, 202-207 (Zitat S. 109); Noever: Aktionismus, S. 19-25; Ronte: Frohner, S. 42-52, Nr.1-15, S. 55, Nr.22; Weibel/Steinle: Identität, S. 199; s. Anm. 305.
Zu Claes Oldenburgs Entwicklung von der Wandarbeit zur Skulptur: s. Anm. 197.
Zu Robert Rauschenbergs freistehenden »Combines«: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 289.

Wiener Formen des »aktionstheaters«[303] entstehen aus (Re-)Kombinationen von Elementen der Aktionsmalerei: Aktionsmalerei wird von Brus weiterentwickelt zur Körpermalerei (s. Kap. 2.5.1.2), von Mühl zur Aktion mit Materialien auf Körpern (s. Kap. 2.5.1.1.15, 2.5.1.1.17) und von Nitsch zur rituellen Handlung mit Farbe als Blutersatz bzw. -ergänzung (s. Kap. 2.5.1.1.2, 2.5.1.1.3).[304] Im Vergleich zur Entwicklung vom »Action Painting« zum »Happening«, wie sie Allan Kaprow (re)konstruiert (s. Kap. 2.4.1.1), fehlt bei den Wiener Aktionisten die Entwicklungsstufe des Environments.

2.5.1.1.2 Premiere des Wiener Aktionismus

Frohner, Mühl und Nitsch realisieren 1962 die dreiteilige Aktion »Blutorgel«.[305] Im ersten Teil, der »Einkerkerung« am 1. Juni, lassen die drei Künstler den Haupteingang zu Mühls Atelier im Perinetkeller zumauern. Im zweiten, drei Tage dauernden Teil der »Blutorgel« im Perinetkeller produzieren Frohner Objektmontagen, Mühl »Gerümpelplastiken« und Nitsch ein 9 Meter langes und fast 2 Meter hohes »Schüttbild«.[306]

---

[303] »aktionstheater«: Jocks: Nitsch, S. 163; Nitsch: König, S. 20; Nitsch, Hermann: Aus der Theorie des O.M. Theaters (1965). Neu in: Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte); Nitsch: O.M. Theater, S. 43, 213f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 52; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 40; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 19; Nitsch: Theorie, S. 292, 337, 383f., 387. Vgl. Anm. 199, 505, 524.

[304] s. Anm. 305, 307, 314ff., 368f., 376, 384f.

[305] Frohner, Adolf/Mühl, Otto/Nitsch, Herrmann-Blutorgel (mit Einkerkerung und Ausmauerung), Atelier Otto Mühl, Perinetgasse 1, Wien XX, 1.6.-4.6.1962, in: Engerth: Wiener Aktionismus, S. 162; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 673f.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 217-226; Loisy: Limites, S. 201f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 39; Stärk: Nitsch 1987, S. 15f.; Vergne: Art, S. 76ff.; Weibel/Export: Wien, S. 44f., 245, 276, o. P. (Kap. »Texte, Auswahl« mit Manifest »Die Blutorgel«); s. Anm. 306f., 487.

[306] Frohner, Adolf-»Blutorgel«-Arbeiten, 1962, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 226f., Abb.78-80; Ronte: Frohner, S. 56-60, Nr.23-27.
Mühl, Otto-Blutorgel-Skulptur, 1962, in: Loisy: Limites, S. 208; Weibel/Export: Wien, S. 44, 245.
Mühl, Otto-Gerümpelplastiken, 1962, in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 222f., Abb. 72, 74.
Nitsch, Hermann-Blutorgelbild (Blut, Dispersion, Schlämmkreide auf Jute), Teil der 7. Malaktion, s. Anm. 307, Wien, 4.6.1962, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 36f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 39; Stärk: Nitsch 1987, S. 15; s. Kap. 2.3.1.
Nitsch, Hermann-Schüttbilder, 1960-62, in: Fuchs: Nitsch, S. 24f., 29, 32, 36f., 102f., 108; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 36f., 267ff., 273; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 28, 37, 118ff., 123f., 241, 249f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 28-43, 50, 54; Noever: Aktionismus, S. 44-47, 74; Schimmel: Actions, S. 176, 339; Weibel/Export: Wien, S. 280; s. Anm. 307, 312. Vgl. Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 29: »ich schüttete ausschließlich rote farbe auf senkrechte flächen und auf waagrechte flächen.«

Am 4. Juni um 18^{00} werden im dritten Teil, der »Ausmauerung«, die Künstler und ihre Werke freigelegt. In einer öffentlichen Abschlußaktion führt Nitsch vor seinem »Schüttbild« mit den Koakteuren Frohner und Mühl Kreuzigung, Ausweidung und Zerreißung eines toten Lammes aus.

Zu zentralen Requisiten bzw. Aktionsobjekten der »7. Malaktion« von Nitsch werden das »Schüttbild«, ein vor der Aktion geschlachtetes und gehäutetes Lamm sowie Blut und heißes Wasser. Ein Tisch und die dahinterliegende Wand sind mit weißen Stoffen bedeckt. Das Fell wird in eine Nische und der Lammkadaver wird »wie gekreuzigt« mit dem Kopf nach unten in einen Gewölbebogen genagelt. »Blutige innereien und gedärme« werden auf den Tisch gelegt und »mit blut und heissem wasser beschüttet«. Weiße Stoffe, Innereien, tropfendes Blut und Blutwasser entfalten im Prozeß der »malaktion« ihre Farbreize. Frohner, Mühl und Nitsch bearbeiten den hängenden Lammkadaver zuerst an der »wand«, später am Boden und »nageln« ihn schließlich – nach Mühls Bericht – »auf das Fell in die Nische: Wir schütteten Blut darüber. Unter das Lamm stellten wir einen Sessel, darauf war ein weißes Tuch.« Der rot-weiße ›Farbklang‹ (s. Kap. 2.5.3) des Schüttbildes bestimmt auch das »beschüttungsritual«. Nitsch schreibt über diese in einer »malaktion« bereits antizipierte Überschreitung der »aktionsmalerei« zum »aktionstheater«:

> ich wollte mit dem 9m grossen bild den gedanken der aktionsmalerei veranschaulichen. das mal- und beschüttungsritual des o.m. theaters sollte vorgeführt werden. das sinnliche erlebnisritual mit substanzen und flüssigkeiten wurde auf einer fläche seismographiert. der ausbruch aus der fläche, das verlassen des tafelbildes geschah durch das gekreuzigte schaf.[307]

Nitsch integriert mit dem während der Einkerkerung entstandenen »Schüttbild« in der Abschlußaktion der »Blutorgel« Aktionsmalerei in eine Form des Aktionstheaters, die er selbst als Weiterentwicklung des Schüttprozesses bis zur Überschreitung der Aktionsmalerei beschreibt: Die von Nitsch gewählte Form der Überschreitung von Aktionsmalerei zum Aktionstheater ermöglicht die Integration von Aktionsmalerei als Element des Aktionstheaters (s. Kap. 2.3.1).

2.5.1.1.3 Malformen als Vorstufen zum »Orgien Mysterien Theater«

Vorstufen zu Nitschs »Orgien Mysterien Theater« sind Bilder von 1960 aus Dispersionsfarbe, Wachs und Aufschriften. Die Texte liefern Bedeutungsfelder zur Bildfarbe. So schreibt Nitsch in roten Lettern »Opfergesetze« – gekürzte und veränderte Texte des »Liber Leviticus« – auf ein hochrechteckiges Feld aus rot-schwarzem, er-

---

[307] Nitsch, Hermann-7. Malaktion, Blutorgel/Ausmauerung, s. Anm. 305, Wien, 4.6.1962, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 269; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 200, 224f.; Loisy: Limites, S. 201f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 39f. (Zitate S. 39); s. Anm. 391, Kap. 2.3.1.2 mit Anm. 306.

starrtem Wachsverlauf. Bilder wie dieses »Wachsbild« der Stuttgarter Staatsgalerie[308] sind ebenso als reduzierte Darstellung, als Synekdoche[309], wie als Antizipation von Opferhandlungen verstehbar.

Im »Kleinen Existenz-Altar« schließt die Aufschrift »DER EXISTENZALTAR« den beschriebenen Bildgrund an die Tradition christlicher Altarbilder an, während der folgende Text »DIE REINE ORGIE ALS EXISTENZZENTRUM« ein über das Bildmedium hinausweisendes Programm kennzeichnet, das »RITUELLE[...] ORGIE« und »PSYCHOLOGISCHE EXSTASIS« als internalisierte Verhaltensform und Triebausbruch aufeinander bezieht.[310] Die Texte auf dem »Kleinen Existenz-Altar« und dem Stuttgarter »Wachsbild« sind Stellvertreter von Nitschs »Gesamtkunstwerk«[311]-Konzept, von dem die Malerei nur ein Teilaspekt – und 1960 noch ›pars pro toto‹ für das geplante Ganze – ist.

Einige »Schüttbilder« aus den Jahren 1960-62 erhalten den Titel »Kreuzwegstation«. Nitsch gibt den Farbspurtafeln durch Titel eine Semantik, die an die kultischen Funktionen von religiösen Bildformen erinnert. Zugleich bleibt offen, welche

---

[308] Nitsch, Hermann-Wachsbild, 1960, Wachs und Farbe auf Lw., in: Fuchs: Nitsch, S. 113ff.; Kellein: Wissenschaft, S. 126ff.
Altes Testament, Drittes Buch Moses, Liber Leviticus, 1-7 und 6-7 an die Priester, Teil des mosaischen Pentateuch mit Passagen über Tieropfer.

[309] Synekdoche: Goodman: Languages, S. 81: »...in synecdoche [labels are transferred] between a realm of wholes or classes and a realm of their proper parts or subclasses [Ann.: A realm of wholes is of course disjoint from a realm of their proper parts, and a realm of classes from a realm of their proper subclasses.];...«

[310] Nitsch, Hermann-Kreuzwegstation/Kleiner Existenzaltar, 1960, Mischtechnik auf Holz, 7 Teile, in: Badura-Triska: Museum, S. 62 (Zitat der Aufschrift), S. 64, o. P., Farbabb.37; Fuchs: Nitsch, S. 20f. (Abb.); Gorgole/Ronte/Zweite: Nitsch, S. 38f., 196, Nr.2-4; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 268, 313 (Abb.); Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 119f.; s. Anm. 328.
Weitere Bilder mit Texten:
Nitsch, Hermann-o. T., 1960, Dispersion auf Lw., in: Gorgole/Ronte/Zweite: Nitsch, S. 43, 196, Nr.10.
Nitsch, Hermann-o. T. (Wollustmysterien), 1960, Dispersion auf Hartfaserplatte, in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 101.
Nitsch, Hermann-Wein und Brot, 1960, Tempera und Dispersion auf Gips (auf Kunststoffträger montiert), in: Gorgole/Ronte/Zweite: Nitsch, S. 40; Schimmel: Actions, S. 84f., 339; Weibel/Steinle: Identität, S. 258.
Nitsch, Hermann-Rotes Wachsbild, Wachs auf Leinen, 1960, in: Eccher: Nitsch, S. 50, Nr.1; Weiermair: Kunst, S. 266, 419.

[311] »Gesamtkunstwerk«: Fuchs: Nitsch, S. 7, 52; Jocks: Nitsch, S. 161, 163; Nitsch: Einführung; Nitsch: O.M. Theater, S. 37, 353f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 45, 52; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 14, 33, 59f.; Nitsch: Theorie, S. 314, 326, 332, 654, 669, 707, 710f., 942, 944; s. Anm. 43, 331.

»Kreuzwegstation« gemeint ist: Nitsch zieht die Allusion der eindeutigen Zuordnung von Bildformen an kultische Funktionen vor.

Von »Malaktionen« (1960-63) zeigt Nitsch ab 1961 in Ausstellungen Fotoserien:

> ich begriff diese malerei...als litaneihaftes, durch schaumalen sich äußerndes spielgeschehen innerhalb meines theaters. [312]

Fotodokumente seiner Malaktionen zeigt Nitsch 1961 in der Ausstellung »4 Kreuzwegstationen und theoretische Manifestation. Die Kunst als religionsgleiche mystische Auseinandersetzung mit der Existenz« zusammen mit Bildern und auf Zetteln notierten Zitaten aus Texten von Friedrich Nietzsche, Gerhard Hauptmann u. a.[313]

2.5.1.1.4 Aktionsformen des »Orgien Mysterien Theaters«

Am 19. Dezember 1962 läßt sich Nitsch von Mühl in dessen Wohnung »wie gekreuzigt« fesseln, »aus kleinen gefässen und einer klistierspritze« mit Blut bespritzen und von Hans Niederbacher fotografieren.[314] An Kreuze gefesselte »passive akteure« und Aktricen kehren ab der »5. Aktion« 1964 als Bestandteil von Nitschs »Orgien Mysterien Theater« in vielen Performances wieder. Über und auf »passiven akteuren« und Aktricen werden Gedärme von Tierkadavern und Blut eingesetzt.[315] Gefesselte und/oder mit Augenbinden versehene Aktricen oder Akteure werden mit ausgeweideten Innereien bedeckt und mit Tierblut befleckt.[316] Kadaver von Schafen, Rindern oder Schweinen werden meist vor ihrer Verwendung in Nitschs

---

[312] Fuchs: Nitsch, S. 50.
Nitsch, Hermann-Kreuzwegstation, 1960-62, Schüttbilder, in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 40, Abb.52; Denk/Schäffer: Nitsch, S. 96f., 99; Eccher: Nitsch, S. 51, 54, Nr.2f., 6; Fuchs: Nitsch, S. 28, 33ff.; Gorgole/Ronte/Zweite: Nitsch, S. 45-48, Nr.15-22.
Nitsch, Hermann-1.-8. Malaktion, Wien, 18.11.1960-15.5.1963, in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 119f., 122f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 30-43; Noever: Aktionismus, S. 44-47, 74; s. Kap. 2.3.1, 2.5.1.1.2 mit Anm. 307.

[313] Nitsch, Hermann-4 Kreuzwegstationen und theoretische Manifestation..., Galerie Ernst Fuchs, Millöckergasse 4, Wien, 4.-20.12.1961, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 26; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 120, 122; Sauerbier: Darstellung, S. 335; Wick: Soziologie, S. 57.

[314] Nitsch, Hermann-1. Aktion, Wohnung Otto Mühl, Obere Augartenstraße 14/20, Wien II, 19.12.1962, in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 41, Abb.53; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 27; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 329; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 249, 256, 271; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 45f.

[315] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 69, 229-249, Aktion Nr.5 (1964), 31 (1969, in: s. Anm. 487), 32 (1970); Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 27-81, 93-98, Aktion Nr.36 (a+b) (1971), 37a (1971), 39 (1972) usw.

[316] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 173-177, 205-249, Aktion Nr. 23 (1967), 28-32 (1968-70) usw.



20 Nitsch -1. Aktion, 1962

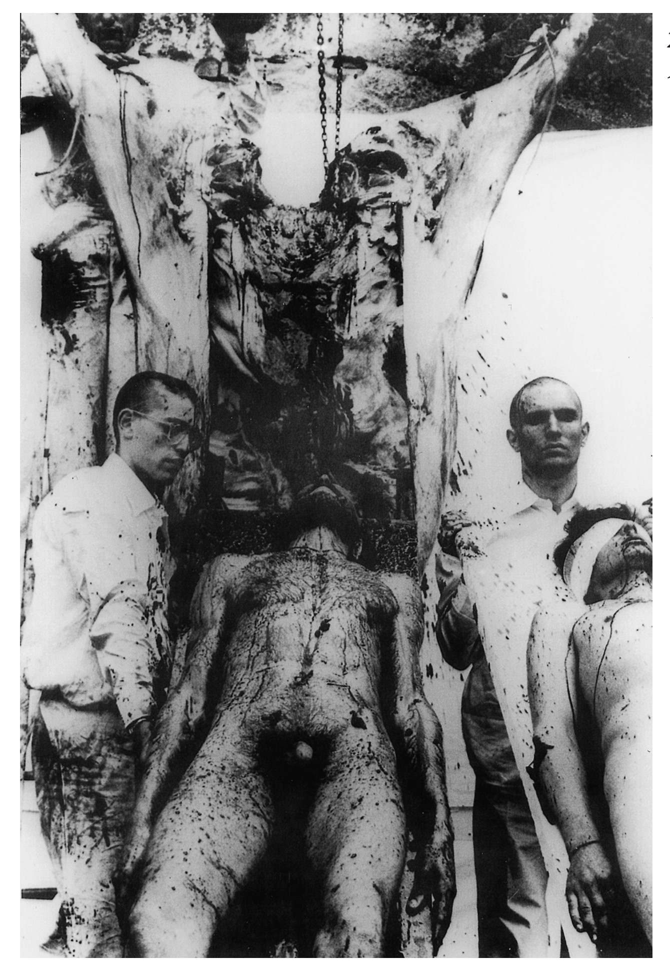


21 Nitsch – 33. Aktion, 1970

Aktionen fachgerecht in Schlachthöfen getötet und gehäutet[317], und an den hinteren, horizontal gestreckten Beinen mit dem Kopf nach unten aufgehängt.

---

[317] Zu Nitschs Einsatz von Kadavern und Farbe als Blutersatz: »Aus Rücksicht auf veterinäramtliche Vorschriften verwendet Nitsch...ein bereits geschlachtetes Lamm und anstatt Blut Anilinfarbe.« (Kruntorad: Realismus, S. 58)
Nitsch schreibt 1962 in »Das O.M. theater«: »Wegen mir soll kein tier getötet werden. Im o.m.-theater werden nur an altersschwäche gestorbene und notgeschlachtete tiere ausgeweidet und zerrissen.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 39; Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte). Vgl. Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 51, 58). Nitsch präzisiert 1979 die Rolle der Tierschlachtung vor und während der Aktion: »ich habe noch nie ein tier geschlachtet. während einer aktion wurde, von zwei ausnahmen abgesehen, ebenfalls noch nie ein tier geschlachtet (und auch in denbeiden ausnahmefällen führten metzger den vorgang durch).« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 11) Im »Aktionsspiel 1963« plant Nitsch folgende Schlachtung: »Ein rind wird von mehreren metzgern durch den mittelgang in den theaterraum geführt. Das tier wird von den metzgern geschlachtet, abgehäutet, ausgeweidet und wieder abtransportiert. (Das ausfließende blut wird in holzträgern aufbewahrt.)...Die tötung soll lediglich betrachtet werden. Das tier wird nicht für das spiel getötet, das fleisch wird der normalen verwertung zugeführt. Es wird nur der übliche tötungsvorgang betrachtet, welchen unsere gesellschaft unternimmt, um sich zu ernähren.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 223). Nitsch hat einen Film für das ORF mit Rinderschlachtungen als Ready-made-Prozeß und Lärmorchesterbegleitung konzipiert (24. Aktion, 2. Teil, Schlachthaus, Wien III, 26.7.1967, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 183ff.; s. Anm. 391, 490). Der erste Teil der »33. Aktion« (Douglass College, Rutgers University, Round House, College Farm Road, New Brunswick/New York, 8.10.1970, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 6-12) besteht aus einer von einem Lärmorchester mit Bläsern begleiteten Schlachtung eines Schafes im Schlachthaus. Dazu Hermann Nitsch: »das erste mal wurde im rahmen einer aktion [des Orgien Mysterien Theaters] ein tier tatsächlich geschlachtet. Es handelte sich um ein schaf, welches auch ohne meine aktion für die schlachtung bestimmt war. Ich bezog den prozess der tötung in den aktionsablauf ein.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 12) Die Notation der für eine Radioübertragung des Westdeutschen Rundfunks in Köln realisierten »36.b aktion« (8. Abreaktionsspiel, Köln, 8.-11.3.1971, in: s. Anm. 319) enthält einen Anfang mit der Schlachtung eines Rindes mit Vorführungen von »Chöre[n] und Orchester« »im Hof eines Schlachthauses« und ein »Finale« mit einer Schlachtung von »gruppen von tieren« im Schlachthaus, die von knabenchor, ...chor, ...bläser, ...lärmorchester, ...beatgruppe und...blaskapelle« begleitet wird (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 38-63). Die Aktionen »37.b« und »38.a« bestehen aus Fotodokumentationen der Rinder- und Schweineschlachtung in Schlachthäusern (Aktion 37.b, Schlachthaus Backnang bei Stuttgart, 10.12.1971 (Fotos: Beate Nitsch, Ute Eskildsen); Aktion 38.a, Schlachthaus Wien, 6.6.1972 (Fotos: Lisl Ponger). Beide in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1989, S. 83-86, 91f.). In der 24 Stunden dauernden »50. Aktion« (Schloß Prinzendorf und Umgebung, 26.-27.7.1975, in: Fuchs: Nitsch, S. 30f., 69ff., 76-80; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 78f., 347; Nitsch: O.M. Theater, S. 140-149; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 202-333;



22 Nitsch – 50. Aktion, 1975

»Schüttbilder«, die in »Aktionen« (ab 1962) entstehen, sammelt Nitsch nach eigenen Angaben ab 1968 als »Aktionsrelikte«. Die Bildrelikte sind die Folge der auf und vor Tüchern realisierten Aktionen der Kadaverausweidung, der Beschüttung der Innereien mit Blut (oder roter Farbe) und der Zerreißung (durch Schlagen des Kadavers und Zertrampeln der Innereien). In den »Malaktionen« (1960-63, s. Kap. 2.3.1, 2.5.1.1.3) werden vertikal stehende Leinwände mit (Blut und) roter Farbe beschüttet, worauf in den »Schüttbildern« Spuren rinnender Farbe verwei-

Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 173; Sonnberger: Kunst, S. 38, CD-ROM) wird ein Stier von einem Fleischhauer geschlachtet. Die Stierschlachtung findet im Schloßhof und damit im Zentrum des Schloß Prinzendorf und seine Umgebung umfassenden Aktionsfeldes statt. Nach der Kreuzigung des Stierkadavers wird ein

sen. In »Aktionen« ergeben sich »Schüttbilder« sowohl aus integrierten »Malaktionen«[318] wie als Resultat eines Handlungsverlaufs, in dem Kadaver, Blut, heißes Wasser und »passive akteure« von »akteuren« ohne Rücksicht auf die optische Wirkung der Schüttbildspuren bearbeitet werden. Die Spuren von Aktionen auf Tüchern, die am Boden lagen oder an Wänden hingen, ergeben häufig Figuren, deren zweiseitig ähnliche Konturen Umrisse bilden, die sich entlang gedachter horizontaler oder vertikaler Mittelachsen leichter zu Merkbildern formen lassen. Die »Aktionsrelikte“ bilden einen anderen Typ der Farbformation als die in »Malaktionen« entlang der oberen Längsseite von Trägern verteilte und herunterrinnende Farbe.

2.5.1.1.5 Verweis und Verbot

Nitsch hat zwar im »Aktionsspiel 1963« sowie im »Aktionsspiel: Der Knabe« (1964), in der »Gesamtkonzeption [und Entwurf] des 6 tage-spiels« (1969/76) und in der »Aktion Nr.36 b.« (1971) Aktionen mit menschlichen Leichen beschrieben[319],

---

»passiver akteur« mit verbundenen Augen auf einer Tragbahre in den Schloßhof getragen, unter dem Kadaver abgestellt, »mit blut bespritzt und beschüttet« und »schlachtwarme...eingeweide« fallen auf ihn. Im »Drei-Tagespiel« 1984 in Schloß Prinzendorf und Umgebung integriert Nitsch die normalerweise im Schlachthof ausgeführte Schlachtung aller verwendeten Tiere (Schafe, Schweine, Stiere) in die Aktion (80. Aktion, Schloß Prinzendorf und Umgebung, 27.-30.7.1984, in: Denk/Schäffer: Nitsch, S. 120f., 124-128, 130f., 133f., 138; Gorsen: Sexualästhetik, S. 453-471; Jocks: Nitsch, S. 158f.; Köcher: Nitsch, S. 262-279; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1984; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 233-263, 437-445; Nitsch: Theorie, S. 680; Simhandl: Bildertheater, S. 105, Abb.54; Sonnberger: Nitsch, o. P. Internet/URL: http://www.nitsch.org/ien/action/1984_tl.htm (8.12.1998); http://www.nitsch.org/ien/videos/videos.htm (20.9.1999)). Die Schlachtungen in Schloß Prinzendorf verlegen, wie im »Aktionsspiel 1963« geplant, den Schlachtprozeß vom Schlachthaus zum Aktionsort (und in die Aktionszeit) und vollziehen, was auch Otto Mühl in »Oh Tannenbaum« 1969 (s. Kap. 2.5.1.1.19 mit Anm. 390) von einem Fleischhauer vor Publikum ausführen ließ.

318 »Schüttbilder« als »Aktionsrelikte«, gesammelt 1968: Fuchs: Nitsch, S. 52. Nitsch aus Anlaß der 21.Aktion (London, 18.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 453) über Mollino und Packpapier als alternative Materialien für »bodentücher und schaftücher«, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 168: »für die konservierung der relikte eignet sich mollino besser.« »Aktionen«, in die »Schüttbilder«-»Malaktionen« integriert sind: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 54 (Aktion Nr.3 (1963)); Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1984, S. 273 (Aktion Nr. 80 (1984), s. Anm. 317); Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 360, 428 (Aktion Nr.54 (1977), Aktion Nr.62 (1978)).

319 Aktionen mit menschlichen Leichen:
Nitsch, Hermann-Aktionsspiel 1963, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 187-237.
Nitsch; Hermann-Aktionsspiel: Der Knabe, 1964, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 238-303.

doch kommen Menschenopfer in realisierten Aktionen nur in Ersatzhandlungen vor. Peter Friedl bezeichnet Nitschs Ausklammerung des Verbotenen mit Anspielungen auf das Ausgeklammerte als ein »komplexe[s] System von Synekdochen für die verbotene Handlung.«[320] Reale Ausklammerung des Tötungsaktes am Tier und symbolische Rückkoppelung des Ausgeklammerten an die (noch) nicht getöteten, aber passiven, wehrlosen Aktricen oder Akteure, welche ab 1965 unter aufgehängten Kadavern liegen, komplexieren die Relationen zwischen »Symbolischem« und »Imaginärem«.

Die Freudsche Subordination des »Imaginären« unter das »Symbolische« wird von Jacques Lacan aufgelöst in ein wechselseitiges Spiel um das abwesende »Reale«. Nitsch soll nicht unterstellt werden, daß er Lacan folge, sondern Lacan liefert mit seinen Erörterungen über die Relationen zwischen den »Registern« des »Realen«, »Imaginären« und »Symbolischen« methodische Voraussetzungen zur Erörterung der Rezeptionsmöglichkeiten von Nitschs Aktionen. Mit Lacan lassen sich Verschiebungen in etablierten Symbolketten erklären, die das Spiel zwischen »Symbolischem« und »Imaginärem« freisetzen. Nitschs Aktionen können im Bewußtsein des Beobachters solche Verschiebungen auslösen – Nitsch: »Theatre is a dynamic interplay with the spectator's psyche...«[321] Nitschs Aktionen können »Beobach-

---

Nitsch, Hermann-Der Knabe (1965), o. P. Neu in: Weibel/Export: Wien, o. P. (Kap. Texte).

Nitsch, Hermann: Gesamtkonzeption des 6-tage-spiels des O.M. Theaters. In: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 304-329; Nitsch: O.M. Theater, S. 295-308.

Nitsch, Hermann: Entwurf des 6-Tagespieles (1976). Neu in: Nitsch: O.M. Theater, S. 309-621.

Nitsch, Hermann-Akustisches Abreaktionsspiel, 8. Abreaktionsspiel, Aktion Nr.36 b, WDR, Köln, 8.-11.3.1971 (gesendet 1973 und ediert auf Schallplatte, Galerie Klewan, München 1973), in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986, S. 38-63, bes. S. 56, 63 (»den aktionsablauf sollte ein nachrichtensprecher übermitteln.«); Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 120ff.; s. Anm. 317.

Weitere Konzepte für »aktionen mit leichen«, in: Nitsch: Einführung, o. P.; Nitsch: O.M. Theater, S. 642f., 650f., 654.

[320] Friedl, Peter: Der zerrissene Dionysos...Neu in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 381.

Synekdoche: s. Anm. 309.

Nitsch schreibt 1961 im »1. Abreaktionsspiel«: »Das tier wird zum ersatzopfer« (Nitsch: O.M. Theater, S. 240. Vgl. Freud: Totem, S. 206: »Das ursprüngliche Tieropfer war bereits ein Ersatz für ein Menschenopfer...« (Vgl. Nitsch: König, S. 6f., 73, 129, 133f. und Nitsch: Theorie, S. 237-245 mit ausführlichen Zitaten aus Freuds »Totem und Tabu«). Nitsch beschreibt in seinem Beitrag für »Die Blutorgel« (1962) das Tieropfer als »›ästhetische‹ opfer-ersatz-handlung« (neu in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 36; Weibel/Export: Wien, o. P.). Vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 5.6; Schmied, Wieland: Dionysos revoltiert gegen die Passion...(In: Siewert: Nitsch) über die »Idee der Stellvertretung« im »Orgien Mysterien Theater«.

[321] Fuchs: Nitsch, S. 54

tungsoperationen« (s. Kap. 1.1.2) der Aktualisierung des ausgeklammerten Tötungsaktes provozieren: Während der Aktion Beobachtetes und Erinnerungen an Alltagserfahrungen entfalten in der Imagination ein um Internalisierungen von sozialen Tabus (»Symbolisches«) kreisendes, Möglichkeiten für Tabuüberschreitungen durchspielendes Eigenleben. Über dieses »Bewußtseinstheater«[322] schreibt Ekkehard Stärk:

> Vor allem in den späteren Aktionen werden die Tierkadaver über nackten, am Boden liegenden männlichen und weiblichen Akteuren ausgeweidet, so daß die Innereien auf deren Gesicht oder Unterleib fallen, von wo sie über den Körper in breiten Blutbahnen zu Boden gleiten und damit den Eindruck erwecken, als sei Bauch- und Schädeldecke des Akteurs selbst geöffnet.[323]

Beobachter werden provoziert, nicht nur den symbolischen Tod, sondern auch die eigene Todessehnsucht und Fähigkeit zum Tötungsakt zu imaginieren. Nitsch offeriert keine symbolischen Ritualhandlungen zur Aufhebung von Todes- und Aggressionsimaginationen in einer Sphäre des Heiligen. Nitschs Aktionsplan greift auch keine etablierte Ritualform auf und die Beobachter üben weder vor noch während der Aktion neue Ritualformen ein.

Auch wenn Nitsch eine Parallele für Kadaver, die auf Liegende bluten, in der »phrygischen kommunion« in Pessinus gefunden hat, wobei Eingeweihte Tod und Auferstehung des Attis ›nacherleben‹[324], so ist der Assoziationsraum erheblich offener. Ikonographische Bezüge dienen Nitsch zwar als Beleg eines sich in verschie-

---

Über die drei »Register« Jacques Lacans, »das Symbolische«, »das Imaginäre« und »das Reale«: Widmer: Subversion, S. 38-69. Vgl. Lacan: Ecrits 1966, S. 238-246; Lacan: Ecrits 1971, S. 14f. (Die beiden Textstellen klären kritisch die Relation »Symbolisches« – »Imaginäres« bei Sigmund Freud.) Nitschs Verschiebung von Apollinischem zu Dionysischem kann analog zu Lacans Entkoppelung des Imaginären aus seiner kulturell eingeübten Bindung ans »Symbolische« betrachtet werden (vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 2.5.3). Eine weitere an Lacan orientierte Interpretation des »Orgien Mysterien Theaters« offeriert Hoffmann: Zerstörung, S. 51f.

322 Über Konrad Bayers »der kopf des vitus behring« (1958-69) als »Bewußtseinstheater«: Backes: Semiotik, Kap. 3.4.2.2; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 653, 660f.

323 Stärk: Nitsch 1987, S. 29.

324 Nitsch: König, S. 73f.; Nitsch: O.M. Theater, S. 57 und Nitsch: Theorie, S. 190f., 469, 497, 516f. mit einem Zitat aus Glasenapp: Religionen, S. 146 über hellenistische Mysterien zu Tod und Auferstehung des Attis (phrygische Kommunion) im Attis-Heiligtum in Pessinus: »der myste (eingeweihte) mußte...in einer grube liegend das blut eines über ihm geschlachteten stieres oder widders auf sich herabrieseln lassen, um so ein ›in die ewigkeit wiedergeborener‹ zu werden.« (vgl. Nitsch: König, S. 76; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 44f.) Nitsch läßt nicht die »phrygische kommunion« wieder auferstehen, sondern führt sie als Beispiel an, in dem wie im »Orgien Mysterien Theater« »alle zuschauer [ohne mythische verschlüsselung] ins ›unbewußte‹ hinab[steigen] und...›selber auferstandene‹ [werden].« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 45).

denen Kulturen äußernden »kollektiven unbewußten«, sie können aber kulturell weniger bis nicht belastete individuelle Assoziationsräume verschließen, die blutende tote Tierkörper über liegenden Lebenden auch provozieren können. Die These des »kollektiven unbewußten«, die Nitsch von Carl Gustav Jung übernahm, kann dazu verleiten, eine Basisikonographie menschlicher Imagination als sich in »archetypische[n] strukturen« manifestierende »kollektivschicht[325] auszuselektieren, statt Konzepte für Verlaufsformen psychischer »Beobachtungsoperationen« zu (re-)konstruieren. Die Konzepte sollten von Zeichen, die als Ausdruck der Folgen dieser Operationen für psychische Systeme verstanden werden können, zugunsten von Modellen für Operationsweisen abstrahieren können, in denen ikonographisch vorbelastete Zeichen nur exemplarische Funktionen als Stellvertreter für andere (Ausdrucks)Möglichkeiten haben. Die assoziationsreichen Zeichen sind zugleich Funktionselemente in Beobachtungsmodellen für die Relation von Verbot und Verweis (Synekdoche) und Denkbilder im Sinne von Spielbällen der Imagination (Metaphern), die Modellen das Abstrakte und starr Konstruierte nehmen und sie als relativier- und veränderbare ausweisen. Aus Denkbildern werden Modelle der Denkbewegung, die wiederum in der Imagination des Beobachters verschieden rekonstruierbar sind: ZuschauerInnen und »spielteilnehmer[Innen]« von Aktionen des »Orgien Mysterien Theaters« können in »Beobachtungsoperationen« die Denkbewegungen, die in auf »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) hin konzipierten Modellen angelegt sind, verschieden aufgreifen, assoziativ anreichern und über den begrenzten Modellfall hinaus erweitern.

2.5.1.1.6 Das »Dionysische« in der »rituellen Orgie«

Nitsch koordiniert quasi-religiöse Kulthandlungen, die auf antike sowie christliche Traditionen verweisen, zu einem religiöse Tabus problematisierenden, weil zugleich reinszenierenden wie von ihnen entlastenden »aktionstheater«: Spannungen zwischen Psychisches verschüttenden und freilegenden Traditionslinien fordern die Imagination von Beobachtern heraus. Nitsch schreibt in »Drama als existenzfest«:

> Ein fast algebraisches arbeiten mit symbolkomplexen, die aktionen und objekten anhaften, führt zu einer relativierung von symbolen mit entgegengesetzten bedeutungen, religiöse symbole und sexuelle symbole werden einander gegenübergestellt. Diese relativierung bewirkt einen abbau von tabuiertem.[326]

---

[325] »kollektives unbewußtes«: Jocks: Nitsch, S. 164; Nitsch: König, S. 7, 71; Nitsch: O.M. Theater, S. 23ff., 129f., 200, 231, 519; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 51, 114f., 129; Nitsch: Theorie, S. 18, 23, 41, 43f., 204, 220f., 243, 292f., 296ff., 370, 372, 385 (Zitat), 387, 586, 627, 712, 745, 761f., 766, 804, 823, 863, 869, 892; Nitsch: Wortdichtung, o. P. (dritte Seite); s. Anm. 337, 504. Vgl. Jung: Werke 1974, S. 69-86, 98-123, 139-151, 171-188, 316-337, bes. S. 336; Jung: Werke 1976, S. 53-87; s. Anm. 504.

[326] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 335.

Nitsch ordnet in seinen Texten den Elementen seiner »Aktionen« Bedeutungsfelder (inklusive Empfindungen) wie ein Religionsstifter zu.[327] Zugleich erscheint er wie ein Kommentator von Religionsgeschichte, der Überlieferungen ihren vergessenen, aber aus Fragmenten rekonstruierbaren Sinn wiedergeben will. Dennoch ist Nitsch nicht wie viele Häretiker der Religionsgeschichte auf der Suche nach dem Urchristentum, um Entwicklungen der kirchlichen Institutionen zu korrigieren, sondern auf der Suche nach den vorchristlichen Ursprüngen christlicher Vorstellungen, die eine neue Sicht auf das im Verlauf der Sozialgeschichte Verdrängte ermöglichen sollen. Das Verdrängte soll durch »rituelle[...] Orgie[n]« zugleich in seiner tabubrechenden Dimension hervorgeholt und gebannt werden:

> Beim ausweidungsvorgang werden sinnliche elementarerregungen am intensivsten, tiefsten und radikalsten gezüchtet, zur konsequenz getrieben. Es geht eine aufreizung vor sich, deren begleiterscheinung es ist, zu den verdeckt im kollektiven unbewußten liegenden wurzeln mythischer abreaktions- und opfervorgänge durchzudringen. Die ursache von sadomasochistischen opferriten liegt im bedürfnis nach dem reinen abreaktionsereignis (kommunikation mit dem unbewußten). Das bedürfnis nach abreaktion ist wesentlich beteiligt an der vom unbewußten bestimmten mythenbildung. Die lammzerreißung (ausweidung) des o.m. theaters reduziert mythisch rituelle abreaktionen auf ihren psychologischen kern...Lediglich stellt das meßopfer eine durch den ritus bis aufs äußerste verfeinerte und versteckte ausprägung des dranges nach abreaktion dar. Die lammzerreißung will die kollektivpsychischen wurzeln der eucharistie berühren.[328]

---

[327] Nitsch 1991: »Es [das Fest] wäre sogar – wobei ich bitte, dies nicht falsch zu verstehen – einer neuen Religion vergleichbar.« (Neu in: Jaschke: Reizwort, S. 177). In Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 332f. wird Aktionstheater ausgewiesen als »religionsersatz..., als ästhetische lebensliturgie, als kult, ohne kult zu sein.« Nach Nitsch: O.M. Theater, S. 188 »erhält« Kunst, nachdem sie »zu sich selbst, zur reinen form« gefunden hat, »neuerlich aus sich selbst heraus eine kultisch religiöse funktion, sie wird selbst kult, findet zum kult zurück.«
Wenn Nitsch für seine Aktionsformen in Texten über das »Orgien Mysterien Theater« programmatisch festschreibt, für welche emotiven Zeichenfunktionen (s. Kap. 5.5) sie stehen (sollen), wird die Freisetzung des Imaginären durch Recodierung in Schranken verwiesen bzw. durch die Zuordnung von Präsentationsformen zu Begriffen für Emotionen und psychische Vorgänge aufgehoben. Zu unterscheiden ist, was Nitsch freizusetzen vorgibt (intendierte Rezeption), was die Aktionsformen freizusetzen in der Lage sind (implizite Rezeption) und wie sie tatsächlich aufgenommen werden (reale Rezeption, faßbar in Äußerungen in der Kunstkritik, in: Jaschke: Reizwort; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988).

[328] Nitsch, Hermann-1. Abreaktionsspiel, 1961, in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 114f.; Nitsch: O.M. Theater, S. 246f.
»rituelle Orgie«: Nitsch, Hermann-Kreuzwegstation/Kleiner Existenzaltar, 1960, aufgemalte Schrift, in: s. Kap. 2.5.1.1.3 mit Anm. 310; Nitsch: Wortdichtung, o. P., Abschnitt »7. Runde«; Nitsch: O.M. Theater, S. 221; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 40; Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte): »...zelebrierte orgie...rituelles FEST.« Vgl. Bataille: Erotik, S. 108ff.

Nitsch interpretiert christliche Riten als Weiterentwicklung vorchristlicher Opferriten und ermöglicht einen anderen Zugang zur griechischen Antike, als sie der Humanismus der Renaissance suchte: Die dionysische »abreaktion« wird zur kritischen Instanz des »Apollinischen«. Nitsch verfolgt Spuren der Sozialgeschichte auf der Suche nach dem in der Gegenwart Verdrängten oder Verlorenen, das er als kritische und zur Regulierung verwendbare Instanz gegen einseitig vernunftgeleitete Sozialisationsformen vorschlägt. So schreibt er über das Verhältnis zwischen »Dionysischem« und »Apollinischem«:

> der christus des kreuzes ist der verdrängte exzessive dionysos während der auferstandene christus zu apollon, zum lichtgott tendiert. mit hilfe der gegenüberstellung von dionysisch und apollinisch kann man eine entwicklung des menschlichen darstellen. der hang zur dionysischen orgiastik verwandelt sich in apollinische bändigung und vergeistigung des triebhaften. das affektive ausleben des menschen wird durch triebsublimierung ersetzt. diese sublimierung gelingt nicht immer, sie wird zu einer verlogenen scheinsublimierung. die unbewältigten energien fallen der verdrängung zum opfer. die nicht befriedigten energien drängen nach abreaktion, repräsentieren das bedürfnis nach dionysischer vitalitätsaufwallung, nach exzessivem erleben, nach abreaktion.[329]

[329] Nitsch, Hermann: zur theorie des o.m. theaters (1976). Neu in: Nitsch: O.M. Theater, S. 73.
Vgl. Nitsch: O. M. Theater, S. 130: »ich will einen durchblick aufreißen, der vom letzten abendmahl (von der späten kulthandlung der eucharistie) bis zu den frühesten mythen und kultformen reicht. das töten des gottes jesus christus, das essen seines fleisches und das trinken seines blutes hat unbedingte strukturelle verwandtschaft mit einer sehr frühen äußerung des religiösen, dem totemismus.« (Vgl. den in der »7. Aktion« in Nitschs Atelier und Wohnung (Brünnerstr.132 und Jedlersdorferstraße 171, Wien XXI und »angrenzende felder«, 16.1.1965) ausgeteilten Text, neu in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 87. Außerdem: Nitsch: König, S. 47-52, 97-102, 131-134, 138f., 141; Nitsch: Theorie, S. 212, 242f., 394f., 558, 585f., 627) Eine Geschichte der Texte von Autoren, die die Kreuzigung Christi mit antiken Ritualen, einschließlich des Opfertodes, verbinden (Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine, Richard Wagner, Sigmund Freud u. a.), offeriert Ekkehard Stärk in: Stärk: Nitsch 1987, S. 44-53 (Vgl. über den Zusammenhang von Blut- und Meßopfer: Bataille: Erotik, S. 87f.). Nitschs »Durchblick« von christlichen zu antiken und älteren »kultformen« erörtert Stärk: Nitsch 1987, S. 61-65.
»Dionysos« und »Dionysisches«, in: Breicha: Nitsch, S. 12ff.; Fuchs: Nitsch, S. 6, 51, 55; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 26, 182f.; Jocks: Nitsch, S. 164, 167; Nitsch: Einführung, o. P.; Nitsch: Eroberung, Kap. »zur metaphysik der aggression«. Neu in: Glozer: Westkunst, S. 303f.; Nitsch: König, S. 48f., 75ff., 83, 97, 101, 132; Nitsch: O.M. Theater, S. 44, 64f., 70-73, 120f., 130, 139, 152, 169, 239ff., 241, 259, 508, 638, 718; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 33, 38, 42f., 48, 51f., 100-104, 128, 130, 306f., 310-313, 337; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1984, S. 196; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 147f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 9, 15f., 36, 39, 48f., 53, 65, 111, 118, 135; Nitsch: Theorie, S. 14, 105, 124ff., 133-145, 198f., 233, 246, 253, 270, 276, 292, 305f., 308, 314, 319f., 325, 352, 365, 385f., 392, 457,

Nachdem Gustav Klimt mit seinem rationalismuskritischen Deckenpanneau der Philosophie im Festsaal der Universität Wien (1899-1907) einen Sturm der Entrüstung unter den Mitgliedern der philosophischen Fakultät hervorrief, rekurriert nun auch Nitsch auf Rationalismuskritik. Klimt bezog sich in dem Gemälde »Musik« (1898) bereits auf Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« (1872). Auch Nitsch bezieht sich auf die von Nietzsche in seiner Untersuchung der »griechischen Tragödie« vorgestellte Scheidung zwischen »Apollinischem« und »Dionysischem«. Klimt und Nitsch gemeinsam ist die Rezeption von Nietzsches »Geburt der Tragödie« und die künstlerische Arbeit am »Gesamtkunstwerk«. Beides geschieht jedoch auf sehr unterschiedliche Weise.[330] Nitschs Rekonstruktion des Konzeptes des »Gesamtkunstwerks« aus rationalitätsbezogenen und rationalitätskritischen Quellen wird im folgenden diskutiert.

2.5.1.1.7 »Gesamtkunstwerk« und »Metaphysik der Aggression«, 1. Teil

Nitsch integriert Aktionsmalerei in ein »Gesamtkunstwerk« (s. Kap. 2.5.1.1.3, 2.5.1.1.4) und schließt damit nicht nur an »synästhetische konzeptionen« bei Philip Otto Runge und Richard Wagner[331] an, sondern auch an die Ziele des Jugendstil

---

503f., 510, 529-537, 585, 681ff., 690, 776, 789, 820, 931f.; Nitsch: Wortdichtung, o. P. (Abschnitt »Dionysos« mit »Kastrationsfest«); Stärk: Nitsch 1987, S. 36-41, 45-49, 53ff.; Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte). Vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 6.2.2.

[330] Klimt, Gustav-Musik II, 1898 (1945 verbrannt), Öl auf Lw., Supraportenbild im Musikzimmer des Palais Nikolaus Dumba in Wien, Parkring 4. Ders.-Philosophie, 1899-1907 (1945 verbrannt), Öl auf Lw., Deckenpanneau für den Festsaal der Wiener Universität. Beide Bilder in: Schorske: Wien, S. 209f., 213-223. Zur zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Klimts »Philosophie«: V.S. [Ver Sacrum, Redakteur Ferdinand Andri]: Die »Philosophie« von Klimt und der Protest der Professoren. In: Ver Sacrum. Jg.3. H.10. 1900, S. 151-166. Neu in: Wunberg/Braakenburg: Moderne, S. 515-522.
Nitsch bezieht sich explizit auf Gustav Klimt in: Denk/Schäffer: Nitsch, S. 26; Nitsch: Theorie, S. 98f.
Zur Rezeption der griechischen Tragödie im Kontext der Jahrhundertwende: Stärk: Nitsch 1984, S. 88ff.; Stärk: Nitsch 1987, S. 69-97; s. Anm. 524 zu Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal.
Nitschs Rezeption von Nietzsches »Geburt der Tragödie«: Nitsch: O.M. Theater, S. 37, 65, 70-73 und Nitsch: Theorie, S. 201 mit expliziten Bezügen auf und Zitaten aus Friedrich Nietzsches »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (Nietzsche: Geburt).

[331] »synästhetische konzeptionen«: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 59.
»Synästhesie« und »Synästhetisches«: Breicha: Nitsch, S. 8-11; Fuchs: Nitsch, S. 8; Nitsch: O.M. Theater, S. 33-40, 353f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 310, 312, 335; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 59ff., 118; Nitsch: Theorie, S. 92, 218, 284, 322-368, 704, 942f.

und der Bauhaus-Bühne (s. Kap. 2.1.2). In der 1970 veröffentlichten »Einführung in das O.M. Theater« und in theoretischen Abschnitten des 1974 publizierten Aktionsdramas »Die Eroberung von Jerusalem« reduziert Nitsch aber seinen Kunstgrenzen überschreitenden Anspruch, die Konzepte einer (Um-)Weltgestaltung des Jugendstils und des Bauhauses durch eine psychologische Umgestaltung der Gesellschaft via »elementarerregungen« zu ersetzen, auf rein theatralische Aspekte, auf eine »metaphysik der aggression«: »die struktur der form ist uns tiefere metaphysische wirklichkeit als die moral.«[332]

Nitsch distanziert sich, nachdem er 1970 die deutsche, 1969 veröffentlichte Übersetzung von Antonin Artauds «Le théâtre et son double»[333] gelesen hatte, von sei-

Zur »Synästhesie« und zum »Gesamtkunstwerk«-Konzept bei Philip Otto Runge, Richard Wagner (s. Anm. 43) und Wassily Kandinsky (s. Kap. 2.5.3), auf die sich Nitsch explizit bezieht (Nitsch: O.M. Theater, S. 35ff.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 59f.; Nitsch: Theorie, S. 205, 218): Lingner: Konvergenz; Szeemann: Hang, S. 52-69.

[332] Nitsch: Die Eroberung. Kap. »Zur Metaphysik der Aggression«. Neu in: Glozer: Westkunst, S. 303; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 147.
Vgl. Nitsch: Einführung, o. P.: »Erst über das verständnis des ästhetisch-formalen kann die abreaktionstheorie begriffen werden...exzessive grausamkeit wird ästhetisch neutralisiert anschaubar gemacht...Der form liegt ein metaphysisches prinzip zugrunde, welches uns ins sein treibt.«

[333] Artaud: Theater.
Der Begriff »Metaphysik« in Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« (s. Anm. 329, 332) weist sowohl auf Nietzsches Bemerkungen zu einer »Artisten-[Anti-]Metaphysik« (Nietzsche: Geburt, S. 35, 39, 46, 186f.; Nietzsche: Wille, S. 682 (Aphorismus 1048)) wie auf Artauds »Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks«, »hinter« der »so etwas wie eine echte metaphysische Versuchung« stehen soll, »eine Anrufung gewisser Ideen, ...deren Bestimmung eben darin liegt, daß sie weder begrenzt noch ausdrücklich dargestellt werden können. Diese Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Chaos zu tun haben und alle kosmischer Natur sind, ...vermögen eine Art spannender Gleichung zwischen Mensch, Gesellschaft, Natur und Ding aufzustellen.« (Artaud: Theater, S. 96) Offenbar sucht Artaud das Kosmische im »Chaos« (zwischen »Werden« und Vergehen), während Nitsch die Suche nach dem Kosmischen »hinter« dem Chaos (»hinter« Werden und Vergehen) als »drama« ausweist: »drama ist die suche nach leben [in kosmischen kräften] jenseits von aufbau und zerstörung, es sucht das unaufhörliche leben hinter dem tod.« (Nitsch: Theorie, S. 91. Vgl. Anm. 343) Vgl. dagegen Artaud: »Denn sogar das Unendliche ist tot, unendlich ist der Name eines Toten, der nicht tot ist.« (Artaud, Antonin: Le Théatre de la cruauté (1948). Zit. nach: Derrida: Schrift, S. 372) Nitsch reinterpretiert unter dem Begriff »Metaphysik der Aggression« (s. Anm. 332) und vor dem Horizont von Nietzsches »Artisten-Metaphysik« (s. Kap. 2.5.1.1.9 mit Anm. 343ff.) Artauds Überlegungen zur Wiederherstellung einer »Metaphysik via Haut« mittels eines Elementes »von Grausamkeit, das jedem Schauspiel zugrunde liegt.« (Artaud: Theater, S. 106; Jahraus: Aktion, Kap. 6.2.1. Vgl. Nitsch: Theorie, S. 776 und Anm. 616)

nen älteren psychologisch orientierten Ansätzen zur Begründung einer Theorie des »Orgien Mysterien Theaters«: »... meine einstellung zu freud änderte sich.«[334]

Die Referenz auf Zusammenhänge zwischen Geist und Körper »aus rein neurologischen Bausteinen«[335] im Sinne einer medizinisch orientierten Psychologie wird von einem metapsychologischen Bezug auf geisteswissenschaftliche Zusammenhänge abgelöst. Die »abreaktion« als Auflösung »unbewältigte[r] energien« und damit als Heilung[336] verliert ihre Schlüsselstellung im Programm des »Orgien Mysterien Theaters«. »Metaphysik der aggression« und Sigmund Freuds »metapsychologie...seine lehre von eros und todestrieb« ersetzen Nitsch eine neurologisch orientierte »psychoanalyse«, in der »abreaktion« als psychosomatisch bedingte Notwendigkeit verstanden wird. Er versteht den Begriff »metapsychologisch« in einem engeren Sinn als in Freuds Reflexion psychoanalytischer Verfahren, nämlich als von Rekonstruktionsversuchen psychologischer Prozesse abkoppelbare Spekulation über Eros und Thanatos.[337]

---

[334] Nitsch, Hermann: zur theorie des o.m. theaters (1976). Neu in: Nitsch: O.M. Theater, S. 162.

[335] Editorische Vorbemerkung zu »Das Unbewußte«. In: Freud: Psychologie), S. 122.

[336] Vgl. Josef Breuers »kathartische Methode« der Heilung der Hysterie durch Hypnose, die die »Abwehr« durch »Abreagieren« (s. Anm. 355) zu lösen versucht und Freuds kritische Einschränkungen, in: Breuer/Freud: Hysterie. Vgl. Jocks: Nitsch, S. 165; Nitsch: O.M. Theater, S. 47f.

[337] Nitsch, Hermann: zur theorie des o.m. theaters (1976). Neu in: Nitsch: O.M. Theater, S. 162f. (Vgl. Breicha: Nitsch, S. 11f.; Stärk: Nitsch 1984, S. 91; Stärk: Nitsch 1987, S. 63ff., 132-135). Vgl. Nitsch: O.M. Theater, S. 157, 162: »ich trennte damals [ungefähr bis 1966] psychologische und philosophische anschauungsweisen...[doch] in der psyche des menschen ereignet sich nicht nur eine mechanistisch zu verstehende stauung, die auf befreiung wartet, die zurückgedrängten energien sind nicht nur komprimiert in einem menschlichen reservoir...« Nitsch: Theorie, S. 15f.: »ausgelöst durch die die psychoanalyse vorwegnehmenden, fast positivistischen (darwinistischen) frühschriften nietzsches schuf ich mir eine von positivistischer aufklärungsromantik getragene vorstellung des ›viehischen‹, des ›animalischen‹...aus einer ursprünglich romantischen, zu kurz gesteckten definition des ›viehischen‹, der unbewussten triebkräfte, entstand das von mir als künstler, als dichter und konstrukteur des o. m. theaters subjektiv geprägte neomythologische gebilde der grundexzess-theorie, welche aber durchaus mit der struktur bereits bestehender mythen in verbindung und übereinkunft gebracht werden kann.« Nitsch setzt sich hier selbstkritisch von Äußerungen wie den folgenden in »Drama als existenzfest« ab: »Hölderlins auffassung des tragischen wird hier wichtig, wenn er sieht, daß im zorn die naturmacht und des menschen innerstes ›grenzenlos eins‹ wird und daß die darstellung des tragischen darauf hinausführt zu übermitteln ›wie der gott und der mensch sich paart‹...Das bedürfnis, der kollektive hang zu töten, dürfte etwas sein, das philogenetisch in uns ist, aber in keiner weise bewältigt oder beseitigt ist, sondern am allerstärksten aus unserem bewußtsein verdrängt, diesem kaum mehr zugänglich ist.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 337f.)

2.5.1.1.8 »Fest, Drama und Liturgie« (Intertextualität, Teil 1)

Die »Intertextualität« des »Orgien Mysterien Theaters« läßt sich – anders als Mühls Aktion »Oh Tannenbaum« (1969, s. Kap. 2.5.1.1.19) – nicht als ein im Werk durch Brüche und Montagen ausgetragener »Dialog« zwischen verschiedenen extern vorgegebenen Handlungsformen und Gattungen bestimmen, sondern als eine, die – in den Begriffen Michail M. Bachtins – den »Dialog« mit Weisen der »äußeren Rede«, wie sie in werkexternen Vorcodierungen von Form- oder Gattungszusammenhän-

---

»Metapsychologie«: Freud: Psychopathologie, S. 216f.: »...ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hinein reicht, [ist] nichts anderes… als in die Außenwelt projizierte Psychologie. Die dunkle Erkenntnis (sozusagen endopsychische Wahrnehmung) psychischer Faktoren und Verhältnisse des Unbewußten spiegelt sich...in der Konstruktion einer übersinnlichen Realität, welche von der Wissenschaft in Psychologie des Unbewußten zurückverwandelt werden soll. Man könnte sich getrauen,...die Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen.« Freuds »Metapsychologische Schriften von 1915« in: Freud: Technik, S. 165-275; Freud: Werke, Bd. 10, S. 210-232, 248-303, 412-446 (Freud: Psychologie, S. 69-212). Vgl. Laplanche/Pontalis: Vokabular, S. 307f.

Die »lehre von eros und todestrieb« (Nitsch: O.M. Theater, S. 163. Vgl. Nitsch: Theorie, S. 91f.) begründet Freud in »Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Begehrens« (1911) und in seinen metapsychologischen Schriften »Jenseits des Lustprinzips« (1920) und »Das Ich und das Es« (1923. Alle in: Freud: Psychologie, S. 13-24, 213-330): »...hier legt er auch erstmals die neue Zweiteilung von Eros und Todestrieb vor, die in ›Das Ich und das Es‹...voll ausgearbeitet erscheint. Wir erkennen in ›Jenseits des Lustprinzips‹ überdies die ersten Anzeichen des neuen Strukturmodells der Psyche [Es – Ich – Über-Ich, Unterbewußtsein – Vorbewußtsein – Bewußtsein], das für Freuds sämtliche spätere Werke maßgebend ist.« (Editorische Vorbemerkung. In: Freud: Psychologie, S. 215f.) Dieses »Strukturmodell der Psyche« greift Nitsch in seiner Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« nicht auf (Die Erwähnungen von »ubw natur« in Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 126 und »dem kollektiven ubw.« in Nitsch: O.M. Theater, S. 129 (s. Anm. 325) führen zu keiner Deutung des Orgien Mysterien Theaters im Sinne des »Strukturmodells«, sondern zur »abreaktion« (ebda, S. 159)). Die (auch mit Hilfe der Musik und dem »schrei als ekstatischer kontakt zum es« (Nitsch: Theorie, S. 370, vgl. S. 626) provozierte) Wiederkehr des ins Unterbewußtsein Verdrängten und die Beseitigung der »zensurschichten« (Nitsch: Theorie, S. 372, vgl. S. 717. Vgl. Nitsch: König, S. 146; Nitsch: O.M. Theater, S. 246; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 50, 113; Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte)) sind Grundlagen von Nitschs Erläuterungen zur »abreaktion« (s. Anm. 336, 347, 355) und »Katharsis« (Nitsch: Einführung, o. P.; Nitsch: König, S. 137; Nitsch: O.M. Theater, S. 47f., 168; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 117f., 126f., 158f., 335-342; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 52; s. Anm. 336, 351, 356. Vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 6.1.2). Nicht aber setzt sich der Wiener Aktionist mit psychologischen Fragen auseinander, welche Prozesse der »Traumarbeit« sich bei sowie als Folge von »Verdrängung« abspielen, und wie sich diese Prozesse in der Analyse verändern lassen. Wenn Nitsch den »EXZESS« im »dionysischen fest« als ein »durchbrechen« aller »vom über-ich, von der norm« diktierten »lebensverbote« beschreibt (Nitsch: Theorie, S. 244), so li-

gen (Theater, Kult, Volksfest, s. u.) festgelegt sind, durch verwandte Eigenschaften von Elementen einer relativ geschlossenen Werkform sucht.[338] Mühls Pluralität von Werkformen in »Oh Tannenbaum« steht Nitschs Einheit der Werkform gegenüber (s. Kap. 2.5.1.1.21, 2.5.2.2, 2.5.3). Gleichwohl verweist diese zum »Gesamtkunstwerk« vereinheitlichte Werkform auf eine Vielheit von Aktionsformen. Nitsch arbeitet mit externen, Mühl dagegen mit aktionsinternen Referenzpunkten: Während Mühl durch interne Bezüge zwischen verschiedenen, aus externen Quellen translozierten und übernommenen Aktionsformen die Einheit der Form aufbricht, wird diese Einheit bei Nitsch durch Bezüge auf verschiedene Aktionsformen nicht gebrochen, sondern bereichert um Möglichkeiten der Semantisierung, die Beobachter nutzen können. Nitschs Aktionsstruktur versucht die verschiedenen Formen »fest, drama, liturgie«[339] nicht zu (de-)montieren und auch nicht so zu paraphrasie-

---

stet er das »über-ich« und die »urtat des vatermordes« nur auf und stellt die Relevanz dieser aus Sigmund Freuds »Totem und Tabu« (s. Anm. 42, 320) gewonnen Einsichten zur Disposition (Nitsch: Theorie, S. 242). Nitsch vernachlässigt also nicht nur Individual- zugunsten von Sozialpsychologie, obwohl er von Wirkungen auf individuelle Beobachter und meist nicht von Massenpsychologie (So werden in Nitsch: König, S. 70 individuelle Prozesse lediglich als auf Massen übertragbare Prozesse ausgewiesen) spricht, sondern übergeht auch sozialpsychologische Prozesse (soweit sie über Kult, Mythos und Religion hinausreichen) beziehungsweise läßt ihre Klärung offen. Zwischen psychologischer Analyse und »analytische[r] dramaturgie« (Nitsch: Theorie, S. 372) bleibt eine Differenz, auch wenn letztere erstere als eine ihrer Quellen ausweist und sich immer wieder auf sie bezieht.
Im Sinne seines ersten Katharsis-Verständnisses betreibt Nitsch in dem Abschnitt »Der psychohygienische sinn der ursprünglich religiös eingekleideten und der konstruierten abreaktion« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 117f.) bereits »Metapsychologie« wie Freud als Übersetzung »der mythologischen Weltauffassung« in eine »Psychologie des Unbewußten«. Diese Übersetzung stellt sich Nitsch nach der Artaud-Lektüre anders vor: Die Aktionsform wird zwar zur Psychisches vermittelnden, aber dennoch selbstbezüglichen Instanz und funktioniert nicht mehr allein als therapeutisches Mittel für ein »psychohygienisch« und damit aktionsfremd bestimmtes Ziel der »abreaktion« (s. Kap. 2.5.1.1.12 mit Anm. 357).

[338] »Dialog« zwischen »innerer« und »äußerer Rede« in »innerer Rede«, die in einen »Dialog« mit einer ebenso in Innen/Außen-Verhältnisse gebrochenen »äußeren Rede« treten kann: Bachtin: Ästhetik, S. 42-69, 175ff., 189ff., 310-357; Bachtin: Literatur, S. 131, bes. S. 99f., 105, 109; Bakhtin: Imagination, S. 45, 76f., 419ff.; Haynes: Bakhtin, S. 71-86; Holquist: Dialogism, S. 40-66. Bachtins Auseinandersetzung mit verschiedenen Textformen im Roman hat Julia Kristeva in «Bachtine, le mot, le dialogue et le roman» (1967. Neu in: Kristeva: Sémiotiké, S. 143-173) rekonstruiert und abgewandelt: »Intertextualität« ist für Kristeva, abweichend von Bachtin, Kennzeichen aller Texte. Den Stand der Forschung über »Intertextualität« referiert Müller: Intertextualität, S. 147-173.
Reflexionen über das Verhältnis Text-Aktion, in: Jahraus: Aktion, Kap. 4.

[339] »fest, drama, liturgie«: Nitsch: Orgien, Mysterien Theater 1969, S. 333. Vgl. Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 47-53; Nitsch: Theorie, S. 55 (»kult, liturgie und

ren, daß – wie dies Bachtin am Beispiel der Parodie in der Literatur des Mittelalters und Mühl in »Oh Tannenbaum« vorführen – verschiedene Formen und Gattungen in erkennbarer Weise aufeinander prallen, sondern präsentiert einen einheitlichen Aktionsverlauf, der durch die Vielfalt möglicher Bezüge in komplexer und widersprüchlicher Weise semantisierbar ist. Die Spannungen zwischen Interpretationsmöglichkeiten sind Teil des »Bewußtseinstheaters« (s. Kap. 2.5.1.1.5) aus »Beobachtungsoperationen«, die Elemente der vorgeführten Aktionen und im Gedächtnis gespeichertes Wissen über Aktionsformen von und in Kulten, Festen und Theateraufführungen aufeinander beziehen.

Das »Orgien Mysterien Theater« liefert Beobachtungsmodelle, die – wie oben dargestellt – dazu provozieren, Querbezüge zwischen Theater, Kult und Volksfest zu problematisieren. Die Bezugsfelder müssen nicht auf statische Bezugspunkte reduziert werden – etwa im Sinne Stärks auf die romantische Sicht der Antike (s. Kap. 2.5.1.1.10) – , sondern einzelne Bezugspunkte können auf ihre Rolle in einem dynamischen wechselseitigen Prozeß zwischen Bezugspunkten – sowohl solchen der Aktionsmedien Kult, Theater und Volksfest wie solchen ihrer Institutionalisierung in ›Medienlandschaften‹ (s. Kap. 1.1.6) der Antike, des Mittelalters, der Neuzeit und der Gegenwart – hin untersucht werden. Die jeweilige Aktion von Nitsch liefert eine Modellplattform, die Beobachtern auf der Ebene der Semantisierung das Spiel der Assoziationen zwischen Theater, Kult und Volksfest und zwischen verschiedenen sozialen Einbettungen von Handlungsformen zu entfalten erlaubt. Da im Unterschied zum autonom gewordenen Theater Kult und Volksfest nicht von Lebensformen geschiedene Kunstformen sind, wird in »Beobachtungsoperationen«, die Bezüge zur Geschichte der Aktionsformen herstellen, die Grenze zwischen Kunst- und Lebensformen überschreitbar. Theatralisches ist nicht identisch mit Aktionsformen des Theaters, sondern kehrt in Handlungsformen der Religion und der Lebenswelt in verschiedenen Brechungen wieder (s. Kap. 6.2). In dieser imaginären Überschreitung der »Kunstbeobachtung« zur »Weltbeobachtung« können Beobachter die im Aktionsmodell enthaltene »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) realisieren.

Variationen der Aktionen mit Kadaver schaffen innerhalb einer Aufführung/»Aktion« des »Orgien Mysterien Theaters« Redundanzen, da im Aktionsverlauf früher Geschehenes in ähnlicher Weise später wiederkehrt. Von Wiederkehr zu Wiederkehr können weitere der möglichen intertextuellen Anknüpfungspunkte in »Beobachtungsoperationen«, das aktuelle Geschehen auf im Gedächtnis Aufbewahrtes – auf vorangegangene Aktionen und auf Erinnerungen an verwandte Aktionsformen wie die des Kultes, des Volksfestes und des Theaters – beziehend, aktualisiert werden.

---

fest«), 88, 195, 371 (»theater ist liturgie, religiöses mysterienspiel, kulthandlung, therapie und fest gleichzeitig.«), 768 (»liturgie, messe, drama«).
»fest«: s. Kap. 1.1.4 mit Anm. 42.

2.5.1.1.9 »Struktur der Form«

Nitsch will das Ziel, »...den hang zum tötungserlebnis zu sublimieren«[340], nach seiner Artaud-Lektüre in einem geisteswissenschaftlich reorganisierten »Aktionstheater« durch die »struktur der form« (s. Kap. 2.5.1.1.7) erreichen. Der Begriff »struktur der form« kann im Kontext von Nitschs Aktionen nicht als Vernachlässigung von Zeichenbedeutungen zu Gunsten einer desemantisierenden Reduktion auf Zeichenformen verstanden werden, sondern als Verweis auf die Rückkoppelung narrativer Elemente an eine Organisation des Aktionsverlaufs, die nach formalen Kriterien des Arrangements vorgeht und nach diesen Erfordernissen die semantisch werkextern vorbelasteten Zeichen (re)kombiniert:

> die form darf keineswegs zu eng verstanden werden. in ihr hat alles platz. etwas was man als inhalt verstehen könnte, symbole, verwendete psychologie oder philosophie bezeichne ich als den assoziativen reichtum eines kunstwerkes, welcher aber bestandteil der form ist und nicht von ihr getrennt ist, in ihr eingeschlossen liegt.[341]

Fremdbezüge auf antike und christliche Traditionen werden von Nitsch rückgekoppelt an die Werkform, an Selbstbezug.

Was hier als von der Werkform provozierte »Beobachtungsoperation« des »Dialoges« zwischen aktionsinternen Elementen und aktionsexternen, historisch vorbelasteten Handlungsformen und Gattungen thematisiert wurde (s. Kap. 2.5.1.1.8), sieht Nitsch als in der »struktur der form« bereits enthalten an: »form drückt nichts als sich selbst aus. in der form ist alles geborgen.«[342] Nach Nitsch müssen durch die »form« in ihr enthaltene »inhalte« entfaltbar werden – eine fragwürdige Verbindung von Form und Inhalt, Zeichen und Bedeutung, denn: Den Essentialismus, »inhalte« als in der »form« enthalten zu denken, hätte Nitsch als Konsequenz aus der von ihm aufgegriffenen Rationalismuskritik aufgeben können. Allerdings ist auch Nitschs kunsttheoretisches Vorbild – Nietzsches »Die Geburt der Tragödie...« – nicht frei von Substanzvorstellungen.[343] Nitsch folgt Nietzsches Konzept der Kunst als »ein metaphysisches Supplement zur Naturwirklichkeit«[344], wenn er »den zuschauer«

---

[340] Nitsch: O.M. Theater, S. 168.

[341] Nitsch: O.M. Theater, S. 29f. Vgl. Stärk: Nitsch 1987, S. 57ff.

[342] Nitsch: Einführung, o. P.; Nitsch: O.M. Theater, S. 28; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 41. Vgl. Nitsch: Theorie, S. 308: »die form ist über jede form-inhalt-debatte erhaben. der inhalt kann im besten fall bestandteil der form sein.«

[343] Problematische Substanzvorstellungen liegen Nietzsches Äußerungen in »Die Geburt der Tragödie...« zugrunde, wenn er zum Beispiel den »Schein der Traumwelten« als »zweite« Wirklichkeit »unter« der ersten bezeichnet und die »dionysische Kunst« als eine ausgibt, »die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem principio individuationis, das ewige Leben jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt.« (Nietzsche: Geburt, S. 48f., 138). Vgl. Anm. 333.

[344] Nietzsche: Geburt, S. 186.

durch »starke dramatische effekte...einer über ihn hinausgehenden, nur metaphysisch definierbaren lebendigkeit gegenüberstellen«[345] will. Ein im Rekurs auf geisteswissenschaftliche Argumentationsweisen begründeter spekulativer, nicht ein alltägliche Prozesse der »Weltbeobachtung« klärender, rekonstruierender Begriff von »lebendigkeit« wird zum problematischen Bezugspunkt von Nitschs Argumentation: Wird hier aus »Metapsychologie« wieder »Metaphysik« (s. Kap. 2.5.1.1.7)? Diese Frage führt zum Kernpunkt der folgenden kritischen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zu Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters«.

2.5.1.1.10 romantische Deutung des Altertums

Ekkehard Stärk schlägt vor, Nitschs Revision der psychologischen Grundlagen des »Orgien Mysterien Theaters« als Abwendung von der Freudschen »Metapsychologie« durch Rückwendung zu einer »metaphysisch symbolischen Mythendeutung« im Sinne der romantischen Deutung des Altertums zu verstehen:

> Man gewinnt den Eindruck, Nitsch wolle im Grunde das von Freud schon früh ausgesprochene Anliegen, »ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung« als »in die Außenwelt projizierte Psychologie« zu erweisen, »Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen«[346], gerade wieder in sein Gegenteil kehren, psychologische in metaphysisch symbolische Mythendeutung umzusetzen. Es scheint, daß das psychoanalytische Altertum sich ihm unter den Händen in seine Quellen, das romantische Altertum, zurückverwandelt hat, und wenn der so gewonnene Eindruck zutrifft, so steht Nitsch mit dieser Rückverwandlung der Geschichte der Moderne durchaus nicht allein.[347]

Stärks Vorschlag, den Kern von Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« im »romantische[n] Altertum« zu finden, wird im folgenden mit einem alternativen Vorschlag beantwortet.

---

[345] Nitsch: Einführung, o. P.; s. Anm. 333.

[346] Freud: Psychopathologie, S. 217; s. Anm. 337.
Stärk: Nitsch 1987, S. 63 mit Anm. 168f. liefert folgende Literaturhinweise zur »Metapsychologie« (s. Anm. 337): Freud: Anfänge, S. 252f.; Freud: Selbstdarstellung, S. 64; Freud: Psychopathologie, S. 216f.

[347] Stärk: Nitsch 1987, S. 134f., in Anm. 397 mit einem Hinweis auf Rosenblum: Painting. Josef Dvorak kritisiert im »Falter« (16.2.1989. Neu in: Jaschke: Reizwort, S. 41) Nitschs »Orgien Mysterien Theater« wegen Abweichungen von Freuds »Metapsychologie« (s. Anm. 337). Dvorak polarisiert zwischen Nitschs Vorstellung der Wirkung seiner Aktionen (»Ekstase«, »Ich-Verlust«) und der »homöopathisch[en]« Funktion des »Abzureagierenden« bei Aristoteles und Freud. Die in Kap. 2.5.1.1.12 folgende Erörterung der Rolle der Katharsis in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« widerspricht Dvoraks Polarisierung und widerlegt seine Kritik an Nitsch. Indirekt bezieht sich Nitsch 1995 auf Dvoraks Kritik, wenn er die »abreaktionstheorie« des »Orgien Mysterien Theaters« als »homöopathisch« verstanden wissen will (Nitsch: Theorie, S. 56f.).

Nitsch läßt in seiner auf die Artaud-Lektüre folgenden Selbstrevision (s. Kap. 2.5.1.1.7) Fragen der Funktion der Aktionsformen offen – im Unterschied zu seiner früheren Deutung, die dem »Orgien Mysterien Theater« Legitimität durch seine kathartische Wirkung via »abreaktion« im neurologischen Sinn als notwendigen Ausgleich zuschreibt. Der Hinweis auf Freuds »Metapsychologie« dient Nitsch sowohl zur Distanzierung von einer Funktionalisierung des Aktionismus für psychische Heilung als auch zur Überleitung auf den geisteswissenschaftlichen Zusammenhang zwischen Eros und Thanatos, der – wie schon oben in Kap. 2.5.1.1.7 geschrieben – nur einen Teilbereich der Freudschen metapsychologischen Konstruktion eines »Strukturmodells der Psyche«[348] darstellt. Die Ausklammerung des Freudschen »Strukturmodells« liefert einen wichtigen Anlaß für die These Stärks, die Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« schließe an die romantische Sicht der Antike an. Mit Stärks These der Wiederaufnahme der romantischen Antikenrezeption ist Nitschs Aktionstheaterkonzeption allerdings noch nicht in befriedigender Weise geklärt. Nitsch entwickelt vielmehr, wie zu zeigen sein wird, den Entwurf eines ›Strukturmodells des Theaters‹, das Aspekte des Problemfeldes »Katharsis« aus Ansätzen von Freud, Artaud und Aristoteles rekonstruiert (s. Kap. 2.5.1.1.12).

2.5.1.1.11 Strukturmodell des Theaters: »Metaphysik der Aggression«, 2. Teil

Das in Amerika von der Artaud-Übersetzerin Mary Caroline Richards in Reaktion auf »The Living Theatre« diskutierte Problem, ob Artauds »Theater der Grausamkeit« als Begründung für Aspekte eines im psychischen Sinn Theatralischen, das sich nach Abzug verbal fixierter Rollen in nicht partizipatorischen Aufführungen zeigt, oder als Begründung für eine Hinwendung der Theaterpraxis zu aggressiven Handlungsformen des Alltags verstanden werden soll[349], löst Nitsch wie folgt: Für ihn ist das von Artaud theoretisch begründete »aktionstheater« beides – Experiment mit Aktionsformen und Anwendung von Aggressionsformen. »Aktionen« des »Orgien Mysterien Theaters« sind Experimente mit Möglichkeiten enttabuisierender Akti-

---

[348] »Strukturmodell der Psyche«: s. Anm. 337.

[349] Harris: Arts, S. 228: »She [M. C. Richards] later came to disagree with some interpretations of the text [The Theater and Its Double], such as those of The Living Theatre [z. B. in »The Brig«, 1963, in: s. Anm. 523]. She contended that Artaud was not ›advocating a theater of brutality‹, but ›called his theater The Theater of Cruelty because it was concerned with the absolute energies of life.‹ [Ann.: Richards, telephone conversation with author, 25 june 1980; Mary Caroline Richards, »The Theater of Artaud,« in ›Ararat: A Decade of Armenian-American Writing‹ ed. Jack Antreassian (New York: Armenian General Benevolent Union of America, 1969), 347-54 (all quotes).]«
Zur englischen Übersetzung von Antonin Artauds «Le théâtre et son double»: s. Anm. 285.
Artaud über Zusammenhänge zwischen Theater und Grausamkeit: Artaud: Theater, S. 32f., 91, 98, 109-112, 122f., 167. Vgl. Anm. 524, 616.

onsformen, die sich aus Aggressionsformen entwickeln lassen: »Das theater braucht grausamkeit.«[350] Doch Nitsch praktiziert weniger Aggressionsformen in Realisationen des »Orgien Mysterien Theaters«, vielmehr läßt er Aggression als Möglichkeit der Resemantisierung der im Medium der Aktion präsentierten Zeichen aufscheinen. So ist die Lammzerreißung in der »7. Malaktion« (1962, s. Kap. 2.5.1.1.2) wohl eine Destruktion eines Körpers, aber keine Tötung. Die Zerreißung eines Körpers aber provoziert Assoziationen an Tötung. Der optische Eindruck vom Wühlen in Innereien, die über liegenden, gefesselten und mit Augenbinden versehenen Aktricen und Akteuren aus geöffneten Kadavern quellen, und das rinnende Blut/der rinnende Blutersatz (Anilinfarbe) lassen Beobachter an Sadomasochismus denken (s. Kap. 2.5.1.1.4, 2.5.1.1.5), während »spielteilnehmer« Körperwärme taktil erfahren, was auch zur Überwindung aggressiver Neigungen führen kann.

Nitschs »form« des »aktionstheaters« eröffnet Möglichkeiten der Resemantisierung, die es als Modell für die Spannung zwischen einer an Artaud orientierten »metaphysik der aggression« und einer an der Romantik orientierten, zugleich rationalen und Rationalismus-kritischen Sicht zu verstehen erlauben. Die Beziehung zwischen »metaphysik der aggression« und »Metapsychologie« (s. Kap. 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.10) wird von Nitsch nicht analog zu Freuds Auseinandersetzung mit Metaphysik als Überführung der Ausdrucksweisen ersterer in ein »Strukturmodell der Psyche« (s. Kap. 2.5.1.1.7) (re-)konstruiert, sondern als unauflösbare Spannung zwischen Rationalisierung (zum Beispiel durch Psychologie) und sich ihr entziehenden, über »Katharsis« versöhnbaren Kräften entworfen.

2.5.1.1.12 Tragische Affekte: »Katharsis« zwischen Aristoteles und Freud

Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« läßt sich auf zwei entscheidende Anregungen zurückführen:

- das aristotelische Katharsis-Modell[351], das die Affektwirkung während des Beobachtens der Tragödie vom Sozialleben in der Polis trennt. Die Legitimation des Theaters ergibt sich aus der entlastenden Wirkung der Katharsis für die Befolgung der Tugenden in der Polis. Der aristotelischen Auffassung von der sozialen Funktion des Theaters liegt eine von Platon abweichende Auffassung über den Zusammenhang zwischen Affekt und der Kraft des Urteils über die Richtigkeit sozialer Handlungen zugrunde: Im Unterschied zu Platons Auffassung lassen sich nach Aristoteles die Möglichkeiten der Welterschließung, wie sie die »tragischen Affekte«

[350] Nitsch: Einführung, o. P. Vgl. ebda: »Theater braucht sado-masochistische abreaktion. Abreaktion und grausamkeit zeigt sich als die essenz des theaters aller zeiten.«

[351] Nitsch über das aristotelische Katharsis-Modell: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 22: »ich berufe mich auf aristoteles, auf die ›katharsis‹, die durch furcht und mitleid bewirkt wird.« (Vgl. Denk/Schäffer: Nitsch, S. 52; Jocks: Nitsch, S. 166; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 52; Nitsch: Theorie, S. 56, 196, 286, 785, 941. Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 19, 162-166).

eröffnen, nicht »selbst noch einmal in ihrer Wahrheit oder Falschheit...beurteilen.«[352] Die »tragischen Affekte« entziehen sich also der Urteilskraft. Da die »tragischen Affekte« die Urteilskraft schwächen können, muß sich ihnen ein eigener Bereich in einem sozialen System widmen, um Auswirkungen in Form von Störungen an verschiedenen Stellen zu vermeiden.

- das metapsychologische Modell Freuds, das Abstand von zeitbedingten medizinischen Auffassungen über Neurophysiologie zu gewinnen versucht (s. Kap. 2.5.1.1.7). Freud führen metapsychologische Erörterungen »zur Qualität der unbewußten Motive, die sich im Aberglauben ausdrücken«, um darüber nicht nur »Neue[s zu] sagen«, sondern auch um, wenn nötig, »Modifikationen unserer ›Gesetze‹ vor[zu]nehmen, ohne an dem Zusammenhang der Dinge in der Welt irre zu werden.«[353]

Freud postuliert die Entwicklungsfähigkeit der Vernunft, die sich ihr bislang entziehende Aspekte anzueignen beansprucht, Aristoteles dagegen erkennt – ebenso wie Platon – »die fundamentale Negativität der tragischen Affekterregung gegenüber den Tugenden der Polis.«[354] Freudsche »metapsychologie« und an der Tragödie orientierte »katharsis« bilden Komplemente im Konzept des »Orgien Mysterien Theaters«.

Nach Nitschs metapsychologischer Selbstrevision ist Katharsis für die Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« im für das Theater als Kunstform entscheidenden Sinn der aristotelischen Poetik und nicht mehr ausschließlich im therapeutisch orientierten und von Breuer und dem frühen Freud geprägten Sinn der Heilung der »Hysterie« durch »Abreagieren«[355] relevant: *»Catharsis is at the core of theatre.«*[356] Im »Zweiten Versuch« »Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters« rehabilitiert Nitsch die therapeutische, an der »frühe[n] trieblehre freuds« orientierte Katharsis-Auffassung neben der metapsychologisch-theatralischen »als zwei verschiedene interpretationen des gleichen sachverhalts.«[357]

Nietzsches Darlegung einer »widermoralischen« dionysischen »Artisten-Metaphysik« und Artauds Erörterungen über das »Theater der Grausamkeit« verhelfen Nitsch zur Erweiterung der »Katharsis« um eine »metaphysik der aggression« (s. Kap. 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.9) auf der Basis der »fundamentale[n] Negativität der Affekterregungen«, die ihn auch zu Korrekturen an Freuds Thesen der Entwicklungsgeschichte vom Autoerotismus zur fortpflanzungsorientierten Sexualität sowie der Unterordnung des Lustprinzips unter das Realitätsprinzip und der Imagination unter das Symbolische provoziert.[358] Nitsch problematisiert in einer an Nietzsches

---

352 Menke: Blick, S. 239.
353 Freud: Psychopathologie, S. 218.
354 Menke: Blick, S. 239.
355 »Abreagieren«: Breuer/Freud: Hysterie, S. 276, vgl. S. 40; s. Anm. 336.
356 Nitsch, Hermann: Theatre and Catharsis. In: Fuchs: Nitsch, S. 55.
357 Nitsch: Theorie, S. 92.
358 Nitsch 1991 in Jaschke: Reizwort, S. 172: »Die ganze Anlage meines Theaters ist in seiner Entwicklung auch nicht eine Abkehr von Freud, sondern eher der Versuch,

Begriff des »Dionysischen« (s. Kap. 2.5.1.1.6) orientierten Rationalismuskritik ›moderne‹, von Rationalisierung geleitete Prozesse der »funktionalen Differenzierung«.[359] Dabei setzt Nitsch Affekte wie den »hang zum tötungserlebnis«[360] an den Anfang von Rationalisierung. Im Verlauf ihrer Ausdifferenzierung gelingt es Rationalisierung – so legt es die Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« nahe – nicht, ihren Anfang in neue Beobachtungsebenen durch die Aufhebung früherer Rationalisierungsstufen via Vermittlung mit späteren Rationalisierungsstufen aufzulösen, sondern der Ursprung bleibt ihr unauflösbares ›Anderes‹, um das »Beobachtungsoperationen« in immer neuen Verschiebungen von Zeichenketten kreisen.

Nitsch entwickelt eine Theorie des ›Performance-Aspektes‹ (s. Kap. 6.2) im Rekurs auf theatralische Medien und Medientheorien sowie im Rekurs auf psychologische Ansätze, die er in einen Metadiskurs über Ursprünge des Theatralischen verwandelt. Die Katharsistheorien von Aristoteles, von Breuer/Freud und Freud spielen eine zentrale Rolle in Nitschs Selbsttransformation der Bedeutung des Begriffs »abreaktion« vor dem Hintergrund einer neuen Bedeutung der »struktur der form« (s. Kap. 2.5.1.1.7), die sich gerade nicht – wie Stärk meint (s. Kap. 2.5.1.1.10) – auf romantische Antikenrezeption reduzieren läßt.

2.5.1.1.13 »Dialektik von Moderne und Postmoderne«

Jean-François Lyotards These, daß die Moderne immer schon postmodern war, bevor sie sich als Moderne artikulieren konnte[361], kann als Erklärung der Beziehung dienen, die Nitsch in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« zwischen von Artaud inspirierter »Metaphysik der Aggression« und Freudscher »Metapsychologie«, zwischen irreduziblem Affekt und Rationalisierung herstellt (s. Kap. 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.10, 2.5.1.1.11, 2.5.1.1.12). Rationalisierungsprozesse erscheinen als Abspaltung von sich ihnen entziehenden, in der »Affekterregung« immer schon vorhandenen Potentialen. Zugleich verweist Nitsch auf Freuds metapsychologische Ansätze zur Rationalisierung mythischer Inhalte und weist »den hang zum tötungserlebnis

über ihn hinauszugehen.« Vgl. Nitsch: Einführung, o. P.: »Viele [psychoanalytische]...denkmodelle, die zwar nach wie vor die konstruktion meiner arbeit bestimmen, scheinen mir zu eng, ich versuche, sie zu überschreiten und daraus auszubrechen.« (vgl. Anm. 337)

359 »funktionale Differenzierung«: Luhmann: Ausdifferenzierung, S. 22, 43f.; Luhmann: Beobachtungen, S. 153, 174, 181; Luhmann: Gesellschaftsstruktur, Bd. 1, S. 27ff., 44f., 162-168, 257, Bd. 2, S. 18f., 80, 87f., 177ff.; Luhmann: Kunst, S. 219, 268f., 373, 377, 403f., 489, 498; Luhmann: Systeme, S. 260f., 264, 324f., 465ff., 516-519, 610 mit Anm. 29, S. 615, 624ff., 643-646; Luhmann: Wissenschaft, S. 479, 627, 631f., 648, 659ff., 692, 704.

360 Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 341.

361 Lyotard: Réponse, S. 365: «Une oeuvre n'est peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent.»

zu sublimieren« nach wie vor als eine – jetzt im geisteswissenschaftlichen (spekulativen) Sinne mögliche, nicht mehr (nur) im neurophysiologischen Sinne reale und praktizierte – Funktion des »Orgien Mysterien Theaters« aus. Operiert Nitsch mit einer »Dialektik von Moderne und Postmoderne«[362], von Regression in die »tragische Affekterregung« und Progression der Rationalisierung durch »Sublimierung« der »Affekterregung«? Dem entspricht das aristotelische Katharsismodell, nach dem die Regression in die »tragische Affekterregung« zur Progression der Fähigkeit zur Sublimierung im Sozialleben führt. Wenn Freud in der »Psychopathologie des Alltagslebens« den »Aberglauben« analysiert, um daraus Ansätze zur Umgestaltung von Lebensformen zu gewinnen (s. Kap. 2.5.1.1.12), dann weist auch er die Notwendigkeit zur Regression für Progression in einem mit Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« übereinstimmenden Sinn auf. Nach Nitsch soll die Regression nicht nur psychische Kräfte freisetzen, um sie sozialen Notwendigkeiten besser unterordnen zu können, sondern auch, um sie zur Basis von Transgression der aktuellen Lebensformen werden zu lassen[363]: kein Apollinisches ohne Dionysisches.

Sublimierung soll im »Orgien Mysterien Theater« – anders als die von Aristoteles als Folge der »tragischen Affekterregung« angegebene erhöhte Fähigkeit zur Befolgung von Tugenden – nicht zur Anpassung von Beobachtern an soziale Normen führen, sondern zu »Beobachtungsoperationen« einer Rekonzeptualisierung der »struktur der [aktions]form« (s. Kap. 2.5.1.1.9, 2.5.1.1.12) im Hinblick auf ihre sozialen Implikationen. Die Performances des »Orgien Mysterien Theaters« provozieren »Beobachtung zweiter Ordnung« (s. Kap. 1.1.3) als Beobachtung der Differenz zwischen kunstextern gewohnten und kunstintern provozierten, auch in kunstexternen Kontexten relevanten »Beobachtungsoperationen«. Die (wiedergewonnene) Fähigkeit zur Rekonzeptualisierung von Weisen der »Weltbeobachtung« kann von Beobachtern nach der Aktion auch als Fähigkeit zur Transformation von Formen des Soziallebens eingesetzt werden: Aus der imaginären, nur »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3; vgl. Kap. 2.5.1.1.20) an der Aktion wird die Möglichkeit, diese Imaginationen durch reale Partizipation in das Sozialleben einzubringen. Die von Nitschs Aktionen provozierte »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) enthält nicht nur implizit die Aufforderung, im »Bewußtseinstheater« (s. Kap. 2.5.1.1.5) über »Kunstbeobachtung« hinaus zu gehen, sondern legt auch Konsequenzen aus

362 Wellmer: Dialektik, S. 48-114. Vgl. Kap. 1.1.6.

363 Nitsch: Theorie, S. 87: »die form des kunstwerkes ist ein utopischer vorentwurf des lebens. sie legt strukturen frei, auf deren bahnen sich natur erst zukünftig ereignen wird...die entwürfe der form übertragen sich aufs leben, formen dieses, helfen dieses zu prägen.« Zugleich verweist Nitsch auf seine Absicht, im »festlichen kult« (vgl. Kap. 1.1.4 mit Anm. 42, 44) Kunstformen in Lebensformen zu überführen: »leben wird...sofort zu kunst, und die utopie der kunst wird tatsächlich sofort zu leben.« (Nitsch: Theorie, S. 88)
»Transgression«: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 193, Kap. 6.1.

nichttradierten Weisen der »Weltbeobachtung« in Form von Überschreitungen vorcodierter Erwartungshorizonte in Bereichen der Lebenswelt nahe.

2.5.1.1.14 disturbatorische Kunst

Arthur C. Dantos These der Performance als »disturbatorische Kunst« liesse sich Nitschs »Orgien Mysterien Theater« dank der Rekurse beider auf Nietzsches »Dionysisches« wie auf das aristotelische Konzept der Tragödie nur zu leicht zuordnen.[364] Dantos Zuteilung der von »disturbatorischer Kunst« angestrebten »Transformation des Publikums zu etwas, was vor dem Theater war«[365] und damit zu einer Zeit vor der mit der Ausdifferenzierung in Medien beginnenden Geschichte der (Autonomisierung der) Künste widerspricht in Nitschs Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« die Wechselseitigkeit von Rückwendung auf vergangene, aus »fest, drama, liturgie« (s. Kap. 2.5.1.1.8) stammende und Vorgriff auf zukünftige Kunst-(und Lebens-)formen. Der Notwendigkeit zur Regression auf vergangene Aktionsformen für eine Progression durch Rekombination von vorcodierten Zeichenketten ohne Rücksicht auf Tabus entspricht die Dialektik von Rationalisierung und Rationalismuskritik beziehungsweise von Moderne und Postmoderne (s. Kap. 2.5.1.1.13). Nitsch rekonstruiert auf diese Weise den in Richard Wagners Zürcher Kunstschriften problematischen Rekurs der Theorie des Gesamtkunstwerks auf »das Reinmenschliche«.[366]

Auf die Aktionstheaterkonzepte der Medienkombination durch simultane Zufallsoperationen von John Cage (s. Kap. 2.2) und der Medienerweiterung von Aktionsmalerei über Environments oder »agglomerates« zu Aktionsformen (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.3) antwortet Nitsch mit einer Rekonstruktion des Gesamtkunstwerkkonzeptes. Dieses Konzept war nie nur Kunsttheorie, sondern immer auch Gesellschaftstheorie: Die Kunsttheorie des Gesamtkunstwerks bei Wagner und Nitsch basiert auf Thesen über Kultur und Gesellschaft und mündet in Thesen über eine Veränderung der Gesellschaft durch Theater und eine Theater- sowie

---

364 Vgl. Danto: Entmündigung, S. 159f., 163; Danto: Reiz, S. 350, 359.
»die Kunst der Disturbation«: s. Kap. 1.1.5 mit Anm. 61.

365 Danto: Entmündigung, S. 162.

366 »das Reinmenschliche« und »reinmenschlich«: Wagner: Oper, S. 52, 73, 162, 179, 194, 206-210, 229, 243, 266, 275f., 282f., 289.
Über den Zusammenhang von Re- und Progression vgl. Nitsch: Theorie, S. 221: »dem analytischen archäologischen programm steht gleichzeitig ein SPIEL mit anspielungen gegenüber, die die geschichte des bewußtseins umgekehrt, von der gegenwart aus, ergründen.« Vgl. Nitsch: Theorie, S. 786: »die naturgeschichte des menschen, unserer psyche, unseres bewusstseins wird mit all ihren erlösungsmythen durch die retrospektive schau des o.m. theaterspieles erzählt, erlebt, zu bewusstsein gebracht. Ein aufbruch der affekte wird inszeniert...tätiges sich vorantreiben der schöpfung, der natur durch den menschen.«

Festformen (s. Kap. 1.1.4) entsprechende (zukünftige) Gesellschaft.[367] Im Vergleich zu der umfangreichen kunst- und kulturhistorischen Konzeption der Medienkombination im Gesamtkunstwerk sind die amerikanischen Ansätze von John Cage und Allan Kaprow Reduktionen von Fragen des Aktionstheaters auf kunstimmanente Aspekte (s. Kap. 2.5.3). Nitsch rekonstruiert die Situation der Abspaltung des Theaters als Bühnenkunst aus Kult- und Festformen nicht, wie Danto meint, um autonome Kunst zu ihrer heteronomen Vor-Zeit zurückzuführen, sondern um in Lebensformen integrierenden Kunstformen mögliche Lebensformen zu antizipieren.

Indem Nitsch Vorstellungen vom ›letzten‹ Gesamtkunstwerk zu einer begrenzten Vielheit von Kombinationsmöglichkeiten autonomer Medien modifiziert (s. Kap. 2.5.3), öffnet er die Kunstform gerade so weit, daß sie »Beobachtungsoperationen« im Hinblick auf Lebensmöglichkeiten provoziert, nicht aber so weit, daß der Kunstvollzug zu mehr wird als zum exemplarischen Lebensvollzug von »spielteilnehmern« in der Kunstzeit der Aktion: Die Schranke zwischen Aktions-Vorführung und Aktions-Beobachtung, zwischen »Teilnehmern« und »Beobachtern«, bleibt erhalten. Demonstrative Elemente wie die auf den Opfertod anspielenden Synekdochen verweisen in der Organisation einer Kunstzeit über sich hinaus auf Kult- und Festformen und zeigen im Verweis zugleich die Grenze zwischen Aktionstheater als Kunst und Fest- oder Kultaktionen (s. Kap. 2.5.1.1.8). Nitsch (re-)konstruiert die Grenze zwischen Theater und Lebensformen und führt Grenzbeschreitung (s. Kap. 1.1.3) vor. Nitschs Form der in die gleichzeitige Beschreitung der Grenzen von mehreren Kunstgattungen (s. Kap. 2.5.3) integrierten und so in Kunstgrenzen zurückgenommenen (beziehungsweise der als Möglichkeit aufbewahrten sozialen) Grenzübeschreitung kann Beobachter zu Imaginationen sozialer Grenzüberschreitung provozieren. Die Relation Grenzbeschreitung – Grenzüberschreitung und die Relation Symbolisches – Imaginäres (s. Kap. 2.5.1.1.5, 6.2) sind wechselseitig aufeinander verweisende Bezugsebenen. Die aktionsinternen Grenzüberschreitungen von Malaktion zur Aktion wie von der Bühnenaktion des Sprechtheaters zur Kollektivaktion können von ZuschauerInnen in »Beobachtungsoperationen« der imaginären Grenzüberschreitung von Aktions- zu Lebensformen fortgesetzt werden. Die »Beobachtungsoperationen« der imaginären Grenzüberschreitung sind nach der Aktion in weiteren »Beobachtungsoperationen« verarbeitbar und in Beobachteroperationen realisierbar (s. Kap. 2.5.1.1.13).

---

[367] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 332: »Das aufgreifen der form läßt ein ästhetisches lebensritual entstehen, welches uns intensiver in unsere möglichkeiten stellt.« Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 152: »...kunst ist selbst das leben, weist in das leben hinein, ist auf das leben bezogen. kunst ist sensibilisierung und intensivierung des lebens...ich stehe der anarchie der gewaltlosigkeit nahe. ich bin gegen zentralistische verwaltung durch den staat, gegen massenbildungen, gegen jede staatsform. der staat ist ein überholtes modell des zusammenlebens.« (Vgl. Nitsch: Theorie, S. 750ff.) Vgl. Bermbach: Wahn, S. 119, 138, 146-167, 229-273 über Wagners radikaldemokratische, dem Anarchismus entsprechende Ansichten.

Die Unterstellung, Performance Art heute sei »disturbatorische Kunst« und damit eine Regression zu heteronomen Kunstformen, muß in autonomen Aktionsformen implizierbare Provokationen zur »sozialen Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) und der »Transgression« (s. Kap. 6.1) des erreichten Entwicklungsstandes, wie sie das »Orgien Mysterien Theater« vorweist, übersehen. Diese in Kunstformen angelegten Perspektiven der aus Regressionen auf Vorformen der Aktionskunst ermöglichten Progression von »Kunst-« wie von »Weltbeobachtung« sowie die Möglichkeiten der Aufnahme neuer Medien und der Restrukturierung von Medienkombinationen in »Intermedia Art« (s. Kap. 3, 6.2) stellen die These eines »posthistorischen« Standpunktes beziehungsweise eines einmal erreichten und nicht mehr überbietbaren Entwicklungsstandes der Kunst infrage, die Dantos Behauptung, Performance Art sei »disturbatorisch«, zugrunde liegt. Nitschs relativ geschlossene Aktionsform des »Orgien Mysterien Theaters« ist nicht eine aus dem Blickwinkel autonomer, in einzelne Medien ausdifferenzierter Künste interessante Anmerkung zu ehemals heteronomen Künsten, sondern ein Argument für die Entwicklungsfähigkeit von aus Mischformen abgeleiteten Kunstformen zu neuen Kunstformen und damit für eine bestimmte Entwicklungsfähigkeit von »Intermedia Art«.

Intermedia weisen sich entweder selbst als gemischt aus oder verbinden verschiedene Medien zu einem geschlossenen System (s. Kap. 1.1.5). Der Wiener Aktionismus eröffnet Perspektiven auf beide Möglichkeiten. So bevorzugt Otto Mühl Aktionsformen, die sich als Gemischte ausweisen (s. Kap. 2.5.1.1.19, 2.5.1.1.21), und zeigt damit eine weitere Entwicklungsfähigkeit von »Intermedia Art« als nicht nur regressive und »disturbatorische«, sondern auf Potentiale zeitgenössischer Formen der »Weltbeobachtung« verweisende wie auf diese reagierende Präsentationsform der Kunst.

2.5.1.1.15 Otto Mühls »Materialaktionen«

Otto Mühl setzt 1963 in seinen »Versumpfungen«[368] Material durch Aktionen aus sozialen und kunsthistorischen Codierungen frei. Nicht mehr gibt es – wie in der Malerei üblich – feste Träger und flüssige Auftragsmaterialien, sondern Vermi-

---

[368] Mühl, Otto-Materialaktionen Nr. 1 und Nr. 2, Obere Augartenstr.14a (Atelier Mühl), 1020 Wien, September und November 1963, in: Glozer: Westkunst, S. 305, 474, Kat. Nr.760; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 93, 189f., 241; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 54, 249, 255ff.; Loisy: Limites, S. 203, 210, 212, 214, 216, 358; Noever: Aktionismus, S. 28-31, 74; Mühl: Mama, S. 27, Abb.63ff.
Mühl, Otto-Materialaktion nr.I und II (Impressum: »foto: hoffenreich. herausgeber: otto mühl«), signiertes Exemplar des Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart: »exemplar 3/30«, »Otto Mühl 11.6.65«, 20 s/w-Fotos, 23 Transparentpapiere mit Schreibmaschinenaufschrift.
Im folgenden wird die Entwicklung von Mühls Aktionsformen grob skizziert, da eine Darstellung bislang fehlt. In Klocker: Wiener Aktionismus 1983, S. 98 werden Mühls Aktionen als »non-formal« bezeichnet. Das Folgende widerlegt Klockers Auffassung.

schungen von Materialien mit verschiedenen Eigenschaften untereinander und mit Körpern von entkleideten Aktricen. Gleichzeitig baut Mühl kunsthistorische Bezüge in die »Materialaktionen« ein. So kehren 1964 in seinen »Materialaktionen« rechteckig begrenzte flache Gegenstände wieder, die nicht mehr als Bild-, sondern als Materialträger eingesetzt werden. Außerdem liefern Aktionstitel wie »Versumpfung einer Venus« (1963), »Leda und der Schwan« (1964) und »Stilleben« (1964) kunsthistorische Bezugspunkte.[369] Die Federn, die in »Leda und der Schwan« auf eine liegende entkleidete Aktrice mit einem angewinkelten Bein fliegen, provozieren Assoziationen an Zeus, der als Goldregen über Danae und zwischen ihren Beinen erscheint: So hat Tizian Zeus‹ Begegnung mit Danae gemalt.[370]

Aus rechteckigen horizontalen Trägern ragen in den »Stilleben«-»Materialaktionen« Nr.8 bis Nr.11 (1964) Arme, Füße und Köpfe von Aktricen und Akteuren heraus. Sie stecken Körperteile von unten durch Einschnitte in den Trägern. Über den Träger hinausragende Körperfragmente und auf ihn gelegte Tierköpfe (Schwein, Rind, Pferd) werden in den »Stilleben« mit Materialien verschiedener Art überschüttet. Die »Materialaktionen« offerieren Mixed Media in der Verwendung verschiedener Materialien als grellbunte Mischung. Das Komposit aus verschiedenen Materialien fügt sich zwar zu einem bildhaften Ganzen, bildet aber kein neues Bildmedium, sondern ein ephemeres Intermedium aus Aktions-, Objektkunst- und Bildelementen: Es handelt sich um eine Materialien wie in dadaistischer und surrea-

---

[369] Mühl, Otto-Materialaktionen Nr.1 (»Versumpfung eines weiblichen Körpers – Versumpfung einer Venus«, September 1963), 8 bis 11 (»Stilleben«, Mai-Juni 1964) und 13 (»Leda und der Schwan«, Juli-August 1964, Film: Mühl, Otto/Kren, Kurt-Leda mit dem Schwan, 1964, 16 mm, Farbe, stumm, 2'56", Verleih: P.A.P., München, in: Breicha/Klocker: Miteinander, S. 157; Scheugl: Underground, S. 83, 167), in: Jahraus: Aktion, Kap. 4.2; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 67, 109, 189f., 241ff., 244f.; Leve: Aktionen, S. 174-179; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 54, 59ff., 249, 255ff., 278, 281ff., 286; Loisy: Limites, S. 203, 210, 212, 214, 216, 358; Ohrt: Wiener Aktionismus, S. 87, Abb.12; Simhandl: Bildertheater, S. 100f., Abb.51; Anm. 368, Kap. 2.3.1.

[370] Vgl. folgende Danae-Fassungen von Tiziano Vecellio:
Danae (mit Amor), ca. 1545-46, Öl auf Lw., Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel, in: Whethey: Paintings, S. 57-132, cat. no.6, pl. 81c.
Tiziano Vecellio-Danae mit Hausmädchen, 1553-54, Öl auf Lw., Prado, Madrid.
Tiziano Vecellio (?) und Werkstatt-Danae mit Hausmädchen, ca. 1555-1560, Öl auf Lw., Kunsthistorisches Museum Wien, beide in: Whethey: Paintings, S. 56ff., 133-136, pl. 83, 85, 90. Als Beleg für eines von Tizians Vorbildern für die Komposition der genannten Danae-Fassungen zeigt Whethey eine Kopie von Giorgio Vasari nach Michelangelos »Leda mit dem Schwan« (Whethey: Paintings, S. 57, pl. 78). Mühl verbindet in »Leda und der Schwan« (1964, in: s. Anm. 369) Tizians Danae-Motiv mit Michelangelos »Leda mit dem Schwan«: Tizians ›Regen‹ (bei Mühl regnet es Federn statt Gold) als auch Michelangelos Schwan kehren in Mühls Aktion »Leda und der Schwan« zwischen den Oberschenkeln (einer entkleideten Aktrice statt eines Aktes) wieder.

listischer Objektkunst als Fundstücke einsetzende Aktion mit einer Erstarrung der Bewegung zum Tableau vivant. Die passiven Aktricen und Akteure mit (in un- und sichtbare Teile) fragmentiertem Körper sind ebenso ephemeren Materialprozessen ausgesetzt wie Tierschädel und andere Objekte. Außerdem ragen die Köpfe der Aktricen und Akteure so neben aufgelegten Tierschädeln aus dem Träger hervor, daß sich aus formalen Äquivalenzen auch semantische Übertragungen ergeben.

Die Farbformen von geschüttetem Material, Objekten und Teilen von Aktricen/Akteuren – Mühl behandelt Mensch- und Tierteile objekthaft wie Fundstücke[371] – fügen sich zu einem bunten Gesamtbild, das nicht nur informell als Farbformverlauf, sondern auch symbolisch als Stilleben mit Vanitas-Ikonographie lesbar ist. Die als Chiffren für eine Vanitas-Emblematik lesbaren Mensch- und Tierteile sind mit der Ikonographie barocker Stillebenmalerei vergleichbar und beziehen sich zugleich durch reale Materialprozesse in einer Direktheit auf Verfall, die der verweisenden Bildsprache barocker Stillebenmalerei verwehrt ist.[372] Aus in Bildern des 17. bis 18. Jahrhunderts versteckten Anspielungen auf den Tod werden direkte Vergleiche zwischen realen, durch keine Konservierung verhinderten Materialprozessen, toten Tierteilen und Fragmenten lebender Aktricen und Akteure. Das Stilleben wird in Mühls Version zum Intermedium zwischen totem, musealisierbarem Materialbild und ephemerem Tableau Vivant: Aus dem Memento Mori, früher Bildinhalt, wird eine Mixed Media-Form aus konservierbaren und vergänglichen, toten und lebenden »Körper[n]«. Von diesen Mischungen verschiedenartiger Körper sind als sammelbare Relikte nur Fotos geblieben.

2.5.1.1.16 Aktionismus und Kunstgeschichte

Mühl thematisiert sein Verhältnis zur Kunstgeschichte in der Anleitung zur »Penisaktion«, der »Materialaktion Nr. 21« (1965):

> Man nehme einen Bildband über die abendländische Malerei, schlage sein Lieblingsbild auf, durchlöchere mit Hilfe eines Messers das Buch von rückwärts und zwänge seinen Penis mitten in die abendländische Malerei. Man betrachte 5 min angestrengt die entstandene Montage und denke konzentriert über Kunst nach...nur auf diese Weise ist die Kunst zu retten.

[371] Mühl, Otto: Materialaktion (1964). In: Becker/Vostell: Happenings, S. 362f.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 270; Mühl: Arbeiten, o. P.: »jetzt ist es selbstverständlich, daß der mensch in der materialaktion nicht als mensch, sondern als körper behandelt wird, wenn auch als körper, der das meiste interesse auf sich zieht.« (Vgl. Claes Oldenburgs Äußerung »theater of actions or of things (people too regarded as things)« (s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 199), Äußerungen von TänzerInnen des »Judson Dance Theaters« (s. Anm. 267) und Léger, Fernand: Schauspielballett und Gegenstandschauspiel (1925. Neu in: Léger: Mensch, S. 167): »War [d]er [Mensch] früher Endzweck, ist er jetzt nur noch Mittel.«

[372] Bernsmeier/Klemm: Stilleben, S. 191-218.

Ludwig Hoffenreichs Fotos des Tableau Vivant beziehungsweise dieser privaten Nicht-Aktion sind der öffentlich wahrnehmbare Teil von Mühls Realisation seiner von jeder Person beliebig oft wiederholbaren Anweisung.[373] Mühl problematisiert die Musealisierung von Kunst durch Reproduktion: mittels Aktionsanweisung zur Destruktion eines Kunstgeschichtsbuches und des Fotos einer Realisation der Anweisung. Mühls Aktionsidee problematisiert mit dem Vorschlag der Zerstörung eines Kunstbuches imaginäre Museen als Reproduktionen im Medium Buch präsentierende Institution Kunstgeschichte. Er überliefert seine »Modellaktion«[374] der Zerstörung der Repräsentation etablierter Kunst in Büchern durch Repräsentationen im fotografischen Reproduktionsmedium. Verhältnisse zwischen Repräsentation in der Kunst und der Kunst der Reproduktion kehren auf zwei Ebenen wieder: auf der Ebene des darstellende Bilder reproduzierenden Kunstbuches und auf der Ebene der Reproduktion der Aktionsrealisation. Indem die Repräsentation in der Kunst und ihre Musealisierung via Reproduktion durch die Destruktion des Kunstbuches infrage gestellt werden, werden auch die Reproduktion der Destruktionsaktion und ihre mögliche Musealisierung durch Reproduktion der Reproduktion problematisiert.

Spannungen können sich in »Beobachtungsoperationen« ergeben, wenn einem Rezipienten die Entscheidung zwischen der Beschränkung auf die Beobachtung der Aktionsanleitung (und der Fotos Hoffenreichs ohne Realisationsabsichten) und einer Beobachtung im Hinblick auf eine eigene Realisation des Aktionskonzeptes schwer fällt. Die Entscheidung für eine passive Rezeption von Hoffenreichs Fotos kann als Zustimmung zur Praxis der Kunstgeschichte und der Musealisierung, Vergangenes zu dokumentieren, gewertet werden. Die Entscheidung für eine eigene Realisation kann nur ein Beobachter, keine Beobachterin fällen: Die Realisation setzt eine geschlechtsspezifische Selektion der Ausführenden voraus. Leserinnen der Aktionsanweisung müssen sich männliche Personen als Realisierende vorstellen und werden in die passive Rolle der Zuschauerin von Realisationen und Realisationsdokumenten gedrängt. Die patriarchalisch geprägte Geschichte der Museen, ihrer Sammler und der Kunstgeschichte wird von Mühl in »Materialaktion Nr. 21« auf patriarchalische, überaffirmative Weise herausgefordert.[375]

---

[373] Mühl, Otto-Materialaktion Nr.21 (»Penisaktion«), Perinetgasse, 1020 Wien, Februar 1965, in: Gorsen: Prinzip, S. 112 (Zitat); Jones: Body, S. 287, Anm. 37; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 192, 246, Nr.22; Mühl: Mama, o. P., Abb.29, dazu auf S. 23: »vögle einen kunstgeschichteband von hinten, schlage ihn auf und du wirst dich in guter nachbarschaft befinden. du wirst überrascht sein, dein franz ist durchaus museumsreif.«

[374] »das imaginäre Museum«: Malraux: Psychologie, bes. S. 9-12.
»Modellaktion«: s. Anm. 687.

[375] Zum Problem geschlechtsspezifischer Rollenmuster bei Mühl: Weibel, Peter: Das Regime der Repräsentation...In: König: Mühl, S. 31-42.

2.5.1.1.17 Schüttaktion und Metatheater

In »Materialaktionen« wie »Bimmel Bammel« (»Nr.16« und »Nr.17«), »Bodybuilding« (»Nr.23«) und »Turnstunde in Nahrungsmitteln« (»Nr.24«) (alle 1965)[376] werden Körperhandlungen und Aktionen mit Material – anders als in »Nr.8« bis »Nr.11« (s. Kap. 2.5.1.1.15) – ohne Träger frei in einem Innenraum ausgeführt. In »Materialaktion Nr.16« (1965) sucht Mühl noch in Form von Masken einen theaterinternen Referenzpunkt. Er bricht den Zeitbezug durch eine klassische und eine zeitgenössische Maskenform, indem er die beiden Akteure eine »Stiermaske« und eine Maske aus Aluminiumfolie[377] tragen läßt. Beide Akteure werden von Mühl mit

---

376 Mühl, Otto-Materialaktionen Nr. 16 und Nr.17, Perinetgasse, 1200 Wien, 6.3., 13.3.1965, in: Mühl, Otto-Bimmel Bammel. Materialaktion Nr.16 [»aluminium«] und Nr.17 [»2 männl. Körper«], Wien 1965, 20 s/w-Abzüge, davor, dazwischen und danach 22 Transparentpapiere mit Schreibmaschinenschrift (keine Angaben über FotografInnen; Hinweis auf »auswahl aus 232 Fotos«), »herausgeber und verleger otto mühl...exemplar: 4«; signiert: »Otto Mühl 11.6.1965« (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart). Mühl schreibt im Impressum: »die materialaktion bimmel bammel wurde am 6. u. 13.3.65 für foto u. film durchgeführt.« Auf dem Transparentpapier über dem zweiten Foto dagegen heißt es: »Vor Publikum vorgeführt/Durch Foto und Film festgehalten/Mehl und schwarze Suppe«. In Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 245, Abb.20 ist »Bimmel Bammel« als »Materialaktion Nr.19« mit dem Datum »Februar 1965« aufgeführt (Ludwig Hoffenreich wird als Fotograf und Kurt Kren als Kameramann genannt. In Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 289, 322 sowie von der Austrian Independent Film + Video Database (Internet/URL: http://filmdb.t0.or.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt.asp?WERKID=215 (20.9.1999) mit »Bimmel-Bammel« als »17. Materialaktion«) wird Ernst Schmidt jr. als Kameramann und Regisseur des Films »Einszweidrei« von 1968 (16 mm, Farbe, stumm, 10 Min. Verleih: Austria Filmmakers Cooperative, Wien) erwähnt, in den die Aufnahmen der Aktion einmontiert wurden).
Mühl, Otto-Materialaktion Nr.23 (»Bodybuilding«)-Nr.24 (»Turnstunde in Nahrungsmitteln«), Perinetgasse, 1200 Wien, Mai und Sommer 1965 (Film: Schmidt jr., Ernst-Bodybuilding, 1965, Film, 16 mm, Farbe, stumm, 9 Min. Verleih: Austria Filmmakers Cooperative. In: Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 414; Internet/URL: http://filmdb.t0.or.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt&WERKID=214 (20.9.1999) mit der Information »zwei Materialaktionen von Otto Muehl (Aktion 18 ›Rumpsti-Pumpsti/Schießscheibe‹, Aktion 19 ›Bodybuilding‹)«), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 196f. (mit Partitur von »Nr.24«), 246f. (Numerierung nach Klocker); Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 36, 280, 289ff., 316-319 (als Nr.19-20); Loisy: Limites, S. 201; Mühl: Arbeiten, o. P. (»Bodybuilding« als »19. Aktion«); Noever: Aktionismus, S. 32-39, 74; Schimmel: Actions, S. 180f., 339; Weibel/Steinle: Identität, S. 262.

377 Vgl. Oldenburg, Claes-Nekropolis II, Ray Gun Theater, s. Anm. 202, New York, 16.-17.3.1962 (Film, 16 mm, s/w, stumm, 20 Min. Kamera: Raymond Saroff), in: Oldenburg: Oldenburg, S. 146ff., bes. S. 148: »Lucas [Samaras] has already a mask on, made of aluminium paper sprayed white. The Relatives put on masks on the spot at the beginning of the part. They crush the aluminium paper into their faces, making rough

den selben Materialien beschüttet: »schwarze Flüssigkeit« beziehungsweise »schwarze Suppe« und »Weizenmehl«. Auch »Eier Holz Fleisch, Gemüse...mit der Klistierspritze bearbeitet« führt Mühl in der Fotodokumentation als Materialien auf, mit denen die Akteure bearbeitet werden. Die Materialien verändern die Erscheinung der Masken in einer Weise, die ihre Differenz betont: Während die fließende Farbe (bzw. die »schwarze Flüssigkeit« oder »Suppe«) den anthropomorphen Charakter der »Stiermaske« unterstreicht, ergäbe sich auf der Alufolie zwischen Licht reflektierenden Flächen und Farbgerinnsel ein Gegensatz, wenn nicht die Knittertopographie der Folie vermitteln würde: Die Falten nehmen der Folie den Glanz, weil die glatten Flächen als Voraussetzung zur Lichtreflexion fehlen, und lenken den Farbfluß. Mühl konstruiert eine Relationenrelation zwischen der Relation zwischen darstellender »Stiermaske« und konkreter Materialbeschüttung einerseits sowie der Relation zwischen nicht anthropomorpher Alumaske und anthropomorph-fließendem Material andererseits. Diese Relationenrelationierung läßt sich als mit theatralischen Mitteln inszenierter Dialog zwischen organisch-darstellender (»Stiermaske«) und anorganisch-abstrakter Malerei (Alumaske) mit Aktionsmalerei – letztere modifiziert zur organisch-konkreten Materialbeschüttung – umschreiben. Die eigenartige Verbindung zwischen darstellender »Stiermaske« und Materialprozeß expliziert Mühl in der Fotodokumentation auf einer der Transparentfolien, die zwischen die Abzüge eingeschoben sind:

> Materialaktion ist dargestellte Malerei
> Stiermaske aus einer Klistierspritze bespritzt.

»Materialaktion« ist und ist nicht »dargestellte Malerei«: Sie ist Dar-Stellung im Sinne von Performance als einer »Direct Action« und ist nicht Darstellung im Sinne von Repräsentation durch Abbildung. Die Stiermaske ist zwar darstellend, wird aber durch Materialbeschüttung überformt: Das Relief einer Darstellung liefert den Träger für eine Dar-Stellung im Sinne einer Zur-Schau-Stellung von Prozessen.

Die beiden Masken in »Materiaktion Nr. 16« provozieren zu Vergleichen mit den beiden Masken in Max Ernsts »Die Geburt der Komödie« (1947). Günter Metken verweist in einem Katalogbeitrag zu Ernsts Bild auf den Zusammenhang, den Friedrich Nietzsche in »Die Geburt der Tragödie« zwischen Masken, dem unpersönlich-chorischen Ursprung der Tragödie und dem Gott Dionysos herstellt.[378] Wieland Schmied setzt die Differenz zwischen vorderer und hinterer Maske in Ernsts »Geburt der Komödie« analog zur Differenz zwischen Dionysischem und Apollinischem in Nietzsches »Geburt der Tragödie«. Außerdem verweist Schmied auf Äußerungen Nietzsches über Masken in »Jenseits von Gut und Böse« wie »Alles, was tief ist, liebt

---

masks.« (Abb. in: Celant: Oldenburg, S. 135; Haskell/Hanhardt: Blam, S. 42, Abb.48; Oldenburg: Oldenburg, S. 97f.; Rose: Oldenburg, S. 68)

[378] Ernst, Max-Die Geburt der Komödie, Öl auf Lw., 1947, in: Spies: Ernst, S. 324 (Beitrag: Günter Metken). Vgl. Nietzsche: Geburt, S. 87-91.

die Maske«.[379] Die Äußerungen von Metken und Schmied über die Rolle der Masken in Nietzsches Erörterungen und in Ernsts Bild liefern Bedeutungsfelder zur Interpretation von Mühls »Materialaktion Nr.16«. Es liegt nahe, die Aluminiummaske mit Apollinischem und die Stiermaske mit Dionysischem zu identifizieren. Vor diesem theater- und kunsthistorischen Hintergrund läßt sich die »Materialaktion Nr.16« als ›Metatheater‹ auffassen, das zwischen Abstraktion und Imitation die Wandlung der Äußerungsformen des Dionysischen in der Tragödie vom unpersönlichen Chor zur Personalisierung als apollinisches Traumgesicht und damit die Spannung zwischen dionysischer Lyrik und apollinischer Epik austrägt. Die apollinische Alumaske steht in ihrer unpersönlich-abstrakten Erscheinung dem Dionysischen nahe, während die »Stiermaske« via Nachahmung von Naturformen eine Personalisierung des Dionysischen im Apollinischen vorführt. Die Differenz zwischen beiden Masken, die (dialektische) Zuordnungen zu Apollinischem und Dionysischem erlaubt, ordnet Mühl Dionysischem unter, indem er beide der Materialbeschüttung, einem nicht darstellenden Prozeß, unterwirft. Die Differenzierungen der Masken erscheinen als Binnendifferenzierungen des »Apollinische[n] der Maske«[380], in denen das übergeordnete Dionysische auf unterschiedliche Weise wiederkehrt.

Wie die Interpretation der »Materialaktion Nr. 16« vor dem Horizont zeigt, den Nietzsches Auseinandersetzung mit Formen der Tragödie liefert, läßt sich Mühls Dialog zwischen Malerei und Theater auch als theaterinterner Dialog zwischen Apollinischem und Dionysischem lesen: Aus der Aktionsmalerei entwickelte Mittel sind sowohl als Farbmaterie Brechung des Theatralischen durch Gattungsfremdes als auch als Schütt- und Verlaufsprozeß Teil eines Aktionstheatervokabulars. Die malerische Brechung wird zur aktionsinternen Reflexion der Medienkombinationen im Theater.

Max Ernsts Bildtitel »Die Geburt der Komödie« kommentiert Nietzsches »Geburt der Tragödie« in einer Weise, die sich auch auf Mühls Verhältnis zu Nitschs Nietzsche-Rezeption übertragen läßt: Nitsch ist bei seinen Kollaborationen mit Mühl 1962-64 verärgert, wenn Mühl mit gleichen »Materialien (Eier, rote Farbe usf.) komische Effekte erzielt[...].«[381]

Die Materialbeschüttung dient Mühl als Bindeglied zwischen Aktionsmalerei und Aktionstheater, zwischen »Malaktion« und »Aktion«. Dieses Bindeglied allerdings setzt die Teilung in Schüttenden und Beschüttete, in »Materialaktion Nr.16« in einen Akteur (Mühl) und zwei passive Akteure voraus. Der Materialprozeß führt zu Bildern der durch den Schüttenden veränderten passiven Koakteure. Diese Struktur der Beschüttung passiver Koaktricen oder Koakteure kehrt in Mühls »Materialaktionen« seit 1963 wieder. Mühl kennt die Praxis des auf Koaktricen oder Koakteure Schüttenden, seit er den an ein Holzkreuz gefesselten Hermann Nitsch in

[379] Schmied: Nietzsche, S. 88f. (mit Bezug auf Nietzsche: Jenseits, S. 50).
[380] Nietzsche: Geburt, S. 91.
[381] Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 262.



23 Mühl – Materialaktion Nr. 16, 1965

dessen »1. Aktion« (1962) mit Blut bearbeitete. In Nitschs »5. Aktion«, im letzten Teil zugleich Mühls »Materialaktion Nr.4«, wiederholen beide am 3.3.1964 diese Zusammenarbeit. Nitsch plant in der Notation zur letzten Sequenz der »5. Aktion« die Beschüttung des passiven, ans Kreuz gefesselten und zuerst be-, dann entkleideten Akteurs mit Blut. Mühl realisiert diese Sequenz, indem er den passiven Akteur Nitsch mit Schlamm und Stoffetzen bewirft.

Die Spannungen zwischen tragischer und komödiantischer Orientierung verschärfen sich 1964. Anders als Mühl, der in seiner kontinuierlichen Entwicklung von der Aktionsmalerei zum Aktionstheater den aktionsinternen Dialog zwischen Malerei und Theater forciert, integriert Nitsch Schütthandlung und Aktionsmalerei als Bausteine unter anderen Bausteinen in ein theatralisch ausgerichtetes Gesamtkonzept.[382] Zur Reformulierung des Aktionstheaters aus malerischen und

[382] Nitsch, Hermann-1. Aktion, Wien, 19.12.1962, in: s. Kap. 2.5.1.1.4 mit Anm. 314.

theatralischen Quellen setzt Mühl 1965 in der »Materialaktion Nr.16« das Problem der Darstellung als Bezugspunkt in der oben dargestellten Weise ein. Aus der Konterkarierung von darstellenden Traditionen in den Gattungen Malerei und Theater entwickelt Mühl ein komödiantisch orientiertes Metatheater. Mühls Metatheater widerspricht Nitschs an antiken Dramen und christlicher Liturgie (s. Kap. 2.5.1.1.8) orientiertem kulturgeschichtlichem Anspruch. Nitsch begründet diesen Anspruch mit der selbstgestellten Aufgabe der »katharsis« (s. Kap. 2.5.1.1.12), die von psychischen Folgen der Tötungs- und Inzestverbote (s. Kap. 2.5.1.1.5) befreien soll. Nitschs Begründung der Funktion des Aktionstheaters und ihre tragische Komponente konterkariert Mühl im Umschlag des Tragischen ins Komödiantische.

»Materialaktion Nr.17« zeigt zwar wieder Beschüttungen zweier »männl. Körper« durch Mühl – jetzt mit »Rübenklistier«, »Spinat«, »Schlagobers«, »Sand«, »Speiseöl«, »Gebrauchsartikelpulver«, »Milchrauch«, »Staub«, »Sodawasser« und »Weizenmehl« -, doch ändern sich jetzt die Stellungen der Koakteure. In einer Szene klemmen die beschütteten Koakteure eine an einem langen Kabel hängende Birne zwischen ihre Köpfe. In weiteren Szenen klemmt ein Ballon zwischen Gesässen und Köpfen der Koakteure. Die Koakteure berühren den Ballon nicht mit ihren Händen. Außer dem schüttenden Mühl erscheint nur das Requisit »explodierender ballon«, aber keiner der beiden Koakteure, aktiv. Materialbeschüttung, Ballon, Birne und die noch relativ passiven Koakteure sind Aktionsmittel des in einigen Abzügen der Dokumentation ganz oder zum Teil, weil angeschnitten, sichtbaren Aktionisten Mühl.[383]

Nitsch, Hermann-5. Aktion/Mühl, Otto-Materialaktion Nr.4 (›Kreuzigung eines männlichen Körpers‹), Wohnung Otto Mühl, Obere Augartenstraße 14/20, Wien II, 3.3.1964, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 242, 271, 330; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 67-72; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 262-265, 269, 271.

Zur Schüttaktion der Aktionsmalerei in Nitschs Gesamtkonzept: s. Kap. 2.5.1.1.3, 2.5.1.1.4. Vgl. Stärk: Nitsch 1987, S. 25ff.

[383] In Otto Mühls Fotodokumentation »Bimmel Bammel« (1965, in: s. Anm. 376) sind zwischen den oben beschriebenen Fotos der »Materialaktion[en] Nr.16« und »Nr.17« vier Fotos angeordnet, die nacheinander (1) Brust- und Bauchpartie einer mit dunkler Flüssigkeit beschütteten Aktrice, (2) einen offenen, mit Drähten versehenen Mund eines die Zunge heraus streckenden und mit Schüttspuren versehenen Akteurs mit Bart, (3) ein weibliches beschmiertes Gesäß mit einem beschütteten Regenschirm, der einen phallisch gebildeten Griff aufweist, und (4) ein mit hellem Pulver besprühtes weibliches Gesäß zeigen (Die Zuordnung dieser vier Fotos zu »Materialaktion Nr.16« oder »Nr.17« wird in der Fotodokumentation »Bimmel Bammel« nicht geklärt. Sie fallen als Einzelfotos mit ihrer Präsentation jeweils neuer Situationen mit neuen Requisiten und nicht wieder erkennbaren oder anderen Akteuren und Aktricen heraus, während die Fotos vor und nach ihnen sich zu Sequenzen mit wiederkehrenden Akteuren, Requisiten und an das Vorangegangene anschließenden Handlungsbildern fügen.). Die in den oben beschriebenen Fotos als Prozeß gezeigte Schüttaktion erscheint in diesen vier Fotos abgeschlossen. Diese Fotosequenz nimmt ›noch‹ im Be-

Mühl erweitert seinen Aktionsbereich über Schüttaktionen hinaus um Aktionen mit Requisiten am Körper des Beschütteten. Zum handelnden Akteur Mühl kommen meist passive und in einigen Szenen zwar handelnde, aber dem Hauptakteur dennoch untergeordnete und ihm als Requisiten dienende ›Nebenakteure‹ hinzu.

In »Bodybuilding« und »Turnstunde in Nahrungsmitteln« wird die Verteilung der Rollen zwischen Schüttendem Mühl und Beschütteten noch beibehalten, doch agieren jetzt auch Beschüttete mit Requisiten/Aktionsobjekten wie einem Expander oder einem Fahrrad. Mühl ersetzt seine (und Nitschs) Rekurse auf christliche und antike Ikonographie in »Bodybuilding« und »Turnstunde mit Nahrungsmitteln« durch zeitgenössische kunst- wie theaterexterne Aktionsformen: die Körperertüchtigung, die von Koakteuren nicht dargestellt, sondern praktiziert wird und Beobachtern als Bezugsrahmen für die Verortung des Aktionsvokabulars in einem aus dem Alltag vertrauten Kontext dient.

Im Rahmen einer Kunstaktion verknüpft Mühl den kunstinternen Dialog zwischen Malerei und Theater mit theaterextern entwickelten Aktionsformen der Körperertüchtigung zu einem Dialog zwischen kunstin- und kunstexternen Aktionsformen. Das Zur-Schau-Stellen von passiven Beschütteten wird von sportnahen Aktionen der Beschütteten – mit Sportgeräten wie Hanteln, Ball, Seilen oder Expander und auf einem Fahrrad – durchbrochen, ohne damit den Eindruck eines »Bildertheaters« (s. Kap. 2.5.2.1) zu verlieren. Die Körper der Akteure bleiben noch Teil einer primär für visuelle Wirkung geschaffenen Inszenierung von Körpern und Materialien. In »Bodybuilding« wie in »Turnstunde in Nahrungsmitteln« brennt Mühl Packpapier ab, das in einen Bilderrahmen gespannt ist: In »Bodybuilding« wird der mit Maske und Hammer hinter dem Rahmen stehende Koakteur durch das Abbrennen des Papiers sichtbar, während er in »Turnstunde in Nahrungsmitteln« beim Abbrennen des Papiers »in den seilen« hängt und von Mühl mit »lebensmitteln, bettfedern und farbe beschüttet und beworfen« (Partitur) wird. Der Unterordnung des Koakteurs unter Mühls Handlungen entspricht die Exponierung des Koakteurs im Bild: Er ist für Mühl Bildrequisit wie andere Mittel auch.

2.5.1.1.18 »groteske Körperkonzeption« (Intertextualität, Teil 2)

Während Mühl auch in der Materialaktion Nr. 31 »St. Anna« (1966)[384] noch der Materialprozesse an passiven Aktricen und Akteuren Ausführende bleibt, ersetzen in den Filmen »Psychomotorische Geräuschaktionen mit der Direct Art Group«

---

schüttungsvokabular ›schon‹ spätere Aktionen mit sexuellen Bezügen vorweg, wie sie Mühl nach den »Totalaktionen« mit Günter Brus (1966-68, in: s. Anm. 408, 410) in neuem »Körperanalyse«-Vokabular (1967-68, in: s. Anm. 385f.) entwickelt.

[384] Mühl, Otto-Materialaktion Nr.31 (»St. Anna«), Perinetgasse, 1200 Wien, März 1966, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 248; Mühl: Arbeiten, o. P. (Film: Mühl, Otto/Weibel, Peter-Funebre, 1966, Verleih: P.A.P., München).

(1967) und »Wehrertüchtigung« (1967)[385] häufig kollektive Körperaktionen die Rollenverteilung in aktive und passive Koakteure. Eine Szene in »Psychomotorische Geräuschaktionen« zeigt Mühl, Otmar Bauer, Herbert Stumpfl und Anastas, die an drei Seiten eines Tisches sitzen und von dort weißen Schleim in den Mund nehmen. Die Matière ist nicht nur Element einer Materialbeschüttung, sondern dringt auch in den Körper ein. Wenn Matière in kollektiven Körperaktionen eine wichtige Rolle spielt, dann als Aktionsanlaß beim gemeinsamen Wälzen in weißer Masse und als Fremdkörper im Körper. Materialbeschüttung von sichtbarer Hand und kollektive Körperaktionen wie heftige Atem- und Armbewegungen und sich übereinander Wälzen wechseln einander ab. Die kollektiv von Mühl mit der »Direct Art Group« ausgeführte und erlebte Körpermotorik sowie die Verarbeitung von Externem im Körper kommen neu zur Materialbeschüttung hinzu: Der Film »Psychomotorische Geräuschaktionen« zeigt ein Aktionsvokabular, das vom passiven, beschütteten Körper in »Materialaktionen« bis zum kollektiven Körpererlebnis gleichgestellter Akteure reicht. Pulver und Materie werden in »Wehrertüchtigung« noch auch in Beschüttungen eingesetzt, verlieren aber in kollektiven Körperaktionen den zentralen Stellenwert der Beschüttungen in den »Materialaktionen«, da sie das Aktionsgeschehen nur noch selten bestimmen.

Die Handlungen werden – u. a. in den »Pissaktionen« (1968)[386] nackter Akteure auf Kinobühnen – zunehmend direkter provozierend und tabubrechend. Die »Pissaktionen« sind Aktionsformen, die dank der sozialisierten Tabus von Beobachtern kaum nur als selbstverweisende wahrnehmbar sind: Die Aktion erhält durch den Kontext der sozialisierten Tabus den Status einer Quasi-Gegenrede, die die Selbstverständlichkeit des Ausscheidens in ein Kunstmittel verkehrt, also das Niedrige – den Urin – zu Bühnen-Würden erhöht und das Hohe – die Bühne – erniedrigt. Die Versetzung einer Alltagsaktion vom abgeschlossenen Toilettenraum auf die Bühne verweist von der Bühne zurück auf das Alltägliche – und verändert im Verweis die Sicht auf das Verwiesene: Die Ortsversetzung kann Bewußtseinsversetzung bewirken. Diese Bewußtseinsversetzung kann weitere »Beobachtungsoperationen« provozieren, die in eine Kritik der Disziplinierung des Körpers durch räumliche

---

[385] Mühl, Otto-Psychomotorische Geräuschaktion mit der Direct Art Group, Wohnung Logothetis, Frühjahr 1967 (Film: Mühl, Otto/Fluger, P.C.-Psychomotorische Geräuschaktion, 1967, Verleih: P.A.P., München) und Ders.-Wehrertüchtigung, Perinetgasse, 1200 Wien, Frühjahr 1967 (Film: Mühl, Otto/Fluger, P.C.-Wehrertüchtigung, 1967, Verleih: P.A.P., München), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 198, 253f.; Kultermann: Leben, S. 94, Abb. 63, S. 155, Abb.120, S. 211f.; Mühl: Mama, S. 31f.; Weibel/Export: Wien, S. 78, 248.

[386] Mühl, Otto-Pissaktionen, Occamstudio, München, 7.9.1968/Hamburger Filmschau, Hamburg, März 1969, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 212f., 256, 258; Mühl: Mama, S. 26, Abb.56; Weibel/Export: Wien, S. 80, 248.
Über weitere Pissaktionen: s. Kap. 2.5.1.1.19 mit Anm. 390, Kap. 2.5.2.3 mit Anm. 496.

Trennungen und Imperative münden können, die festlegen, in welchen Räumen welche Aktionssequenzen – Urinieren in der Toilette und anderes – statt zu finden haben.[387] Das Eindringen (in »Psychomotorische Geräuschaktionen«) von Material in den Körper und das Ausscheiden von Urin (und Kot, s. »Scheißkerl« unten und Günter Brus in Kap. 2.5.1.2, 2.5.2.3) sind auch Themen der »grotesken Körperkonzeption«, die der nicht offiziellen, ambivalenten »Lachkultur« des Mittelalters und in abgeschwächten Varianten der Volkskultur bis heute zugrunde liegt.[388]

---

[387] Foucault: Überwachen, S. 190, 222: »Indem sie die ›Zellen‹, die ›Plätze‹ und die ›Ränge‹ organisieren, fabrizieren die Disziplinen komplexe Räume aus Architektur, Funktionen und Hierarchien...Die erste große Operation der Disziplin ist also die Errichtung von ›lebenden Tableaus‹, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen...An die Stelle des einfachen alten Schemas der Einschließung und Klausur mit der dicken Mauer und der festen Pforte, die das Hereinkommen und Hinausgehen verhindern, tritt allmählich das Kalkül der Öffnungen, Wände und Zwischenräume, der Durchgänge und Durchblicke.«

[388] »groteske Körperkonzeption«: Bachtin: Ästhetik, S. 342; Bachtin: Literatur, S. 15-23; Bachtin: Rabelais, S. 9f., 16, 35, 39f., 68-73, 78ff., 357-406; s. Anm. 415. In Bachtin: Rabelais, S. 71, 359 wird die »groteske Körperkonzeption« so charakterisiert: »Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden...alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung Wachstum, Alter Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper...« Bachtin weist die »groteske Körperkonzeption« ausführlich bei Rabelais, aber auch bei Boccaccio, Cervantes und Shakespeare und somit in der auf mittelalterliche Volkskultur reagierenden hohen Literatur der Renaissance nach. Bachtin erwähnt Darstellungen von Aspekten der »grotesken Körperkonzeption« auf Fresken und Basreliefs in Kathedralen und Dorfkirchen des 12. und 13. Jahrhunderts sowie in Bildern von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä.

Sally Banes interpretiert New Yorker Happenings und Events mit Bezügen auf Bachtins »groteske Körperkonzeption«. Banes‹ Anwendung des Begriffs der »grotesken Körperkonzeption« auf New Yorker Events (Knowles, Alison-Proposition) und Happenings (Kaprow, Allan-A Spring Happening, New York, 22.3.1961, in: s. Kap. 5.4 mit Anm. 694) erscheint allerdings wenig plausibel (Banes: Greenwich, S. 192ff.). Cynthia Carr stellt in einem Artikel über »The Kipper Kids in Middle Age«, der im Februar 1988 in »The Village Voice« erschien (Neu in: Carr: Edge, S. 152), den Wiener Aktionismus – genannt wird Hermann Nitsch – in einen Kontext mit »earlier Dionysian rites«. Carr präsentiert Nitsch in einem Absatz, dem ein Absatz über die »groteske Körperkonzeption« im Karneval und bei Rabelais vorangeht. Carr stellt 1988 zwar – soweit dem Autor bekannt – zum ersten Mal einen Zusammenhang zwischen Wiener Aktionismus und Bachtins Begriff der »grotesken Körperkonzeption« her, belegt ihn aber nicht durch eine intertextuelle Kritik des Aktionismus. Carr nennt außerdem nicht Bachtin als Quelle des Begriffs, sondern bezieht sich auf das Buch »The Politics & Poetics of Transgression«, ohne seine

In der von Kurt Kren und H. Hauk gefilmten Aktion »Scheißkerl« (1969)[389] wird die etablierte Zuordnung Aktrice – Akteur bzw. Weiblich – Männlich zu Passiv – Aktiv vertauscht: Im Austausch der etablierten Kombinationen Aktiv-Männlich und Passiv-Weiblich gegen Aktiv-Weiblich und Passiv-Männlich überschreiten Hanel Koeck und Mühl die kulturelle Norm geschlechtsspezifischer Rollenverteilung. Die Aktrice Koeck zwingt den passiven, entkleideten Akteur Mühl zum Erbrechen, indem sie ihm Kot in den Mund stopft. Gleichzeitig bearbeitet sie sein Glied. Auch die passive Haltung von Mühl erweist sich – wie die Haltung der Aktrice in »Oh Tannenbaum« (s. Kap. 2.5.1.1.19) – als aktiv gewählte Position: als gesellschaftliche Tabus überschreitende sadomasochistische Opferhaltung, in der an Geschlechter gebundene Verhaltensmuster austauschbar werden. Die für die »groteske Körperkonzeption« charakteristischen Körperöffnungen und Ausscheidungen werden nach dem Film »20. September« von Brus und Kurt Kren (1967, s. Kap. 2.5.1.2) auch von Koeck und Mühl durch direkte Aktion, nicht literarisch »matriziert« (s. Kap. 2.4.4), vorgeführt.

2.5.1.1.19 »Dialogisierte Hybride«(Intertextualität, Teil 3)

»Oh Tannenbaum« wird Dezember 1969 in der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig aufgeführt. Mühl trägt neben einem Weihnachtsbaum ein Gedicht zum »Fest der frommen Lieder, des Fressens und der Kampf-

---

Autoren Peter Stallybrass und Allon White zu nennen (Stallybrass/White: Politics), über deren Ausführungen sie Bachtins Terminologie kennenlernte. Kathy O'Dell bezieht 1990 in »Performance, Video, and Trouble in the Home« Nitschs »Orgien Mysterien Theater« und Bachtins Begriffe des »Karnevalesken« und der »grotesken Körperkonzeption« aufeinander. Leider setzt sie Nitschs Aktionen mit einem wie ein Volksfest alle »Zuschauer« einbeziehenden »›participation‹ Happening« gleich (ebenso in: O'Dell: Theory, S. 17), statt die Gliederung »Zuschauer«, »1. [-n.] akteur« und »passiver akteur« zu berücksichtigen. Es sind in den realisierten Aktionsplänen nur die »akteure«, nicht »all audience members«, die »manipulate and interact with ritual elements such as...animal carcases«. Aus Mangel an »Zuschauern« allerdings kann es sich ergeben, daß die »spielteilnehmer« überwiegen oder nur »spielteilnehmer« vorhanden sind. In den Prozessionsteil der »9. Aktion« (Stammersdorf, Wien XXI, 12.6.1965, in: Kap. 2.5.3 mit Anm. 517) werden »Zuschauer« als Mitlaufende integriert. Der Plan des »6 tagespiels« sieht außerdem Aktionen vor, die alle Anwesenden als »spielteilnehmer« (s. Anm. 9)/«participants« (s. Kap. 2.4.1 mit Anm. 159) integrieren (s. Anm. 319). O'Dells nur summarisch vorgetragener Ansatz, Nitschs Aktionen »as a carnivalesque attempt at renewing the human body through its symbolic association with the animal world« (Hall/Fifer: Video, S. 150) zu erörtern, muß sowohl im Hinblick auf Nitschs Aktionsformen wie im Hinblick auf Bachtins Terminologie ausdifferenziert werden (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.21, 2.5.2.2).

[389] Koeck, Hanel/Mühl, Otto-Scheißkerl, Privatwohnung Frankfurt, Oktober 1969, Film, 16mm, Farbe, 12 Min. (Kamera: Kren, Kurt/Haug, H. Verleih: P.A.P., München), in: Jahraus: Aktion, Kap. 5.6.1; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 213, 260, Nr.68; Weibel/Export: Wien, S. 85ff., 248.



24 Mühl – Oh Tannenbaum, 1969

pause in Vietnam« vor. Außerdem werden Weihnachtslieder vom Tonband gespielt. Eine Holzkiste wird geöffnet, ein Schwein herausgenommen, von einem Fleischhauer fachgerecht geschlachtet, und Mühl sammelt das Blut aus der Halsschlagader des Schweines in einem Plastikeimer. Auf die Schlachtung folgen Handlungen mit Milch, Mehl, rohen Eiern, Blut, Eingeweiden und Därmen des Schweines auf einer Aktrice, welche auf und neben einem Bett liegt. Das Bett steht neben dem Weihnachtsbaum und einer Leiter. Mühl uriniert von der Leiter auf die Aktrice und defäktiert über dem Schweinekadaver. Die Aktion konterkariert die etablierte Kombination von christlichem Fest und Konsum – die Vorweihnachtszeit ist die für den Handel mit Abstand einträglichste Zeit eines Verkaufsjahrs – mit drastischen Tabubrüchen und reizt zu einer Protestaktion: Ein Protesttext, der von einer »Aktion ›Menschenwürde‹« auf »Oh Tannenbaum« reagierend annonciert wird, fordert unter dem moralischen Deckmantel der »Menschenwürde« auf, die Freiheit der Kunst einzuschränken. Den Einsendeabschnitt füllen 17801 Leser aus und schicken ihn an die »Aktion ›Menschenwürde‹«.[390]

[390] Mühl, Otto-Oh Tannenbaum, Staatliche Hochschule für Bildende Künste/Technische Hochschule, Braunschweig, 16. oder 17.12.1969 (Angaben über Datum und Ort

Fragmente aus Codes der Bereiche Religion, Gewalt und Erotik werden in »Oh Tannenbaum« zusammengeführt, nicht aber in eine Einheit überführt. Weihnachtsbaum, Weihnachtslieder und Schweineschlachtung sind aktionsextern vorgeprägte Elemente einer europäischen, christlich geprägten Kultur. Mühls Rede verweist auf Zusammenhänge zwischen Militär, Lebensmittel und Festformen. Außerdem schafft Mühl mit der Schlachtung einen ›Knoten‹, an dem sich die semantischen Ebenen Gewalt (Tötung), Nahrung (Fleisch) und Kult (Schlachtopfer) treffen. Die Tabuisierung von Erotik durch die christliche Religion beantwortet die Braunschweiger Aktion durch eine irritierende Kombination von erotisch und religiös vorcodierten Elementen. Diese Kombination kann bei Beobachtern Vorstellungen provozieren, die die Sicht nahelegen, es gehe in »Oh Tannenbaum« um die Sexualisierung des Religiösen und die Sakralisierung des Erotischen.

Zwischen Sakralisierung und Sexualisierung vermittelt die Demonstration von Fleisch und Blut durch Exponierung einer Tierschlachtung: Tierfleisch ist sowohl in Kulthandlungen sakralisierbar wie durch seinen Gebrauch als Eß- und Lustobjekt profanierbar. Das Aufreißen von Vorstellungen möglicher Sakralisierung der Schlachtung führt zu Spannungen mit zeitgenössischen christlichen Vorstellungen, die mittels Weihnachtslied und Weihnachtsbaum teilaktualisiert werden. Die öffentliche Demonstration des profanen Schlachtvorgangs wiederum führt zu Spannungen mit der öffentlichen Verbannung der täglich ausgeführten Schlachtungen hinter Schlachthofmauern. Dieser Ausklammerung und dem Ausschluß von Lustbesetzungen von Tötung, Fleisch und Blut durch ihre Vorcodierung als Perversion widersprechen in »Oh Tannenbaum« die Kombinationen von Kadaverinnereien mit Tierblut, Urin und liegendem Akt.

---

der Aktion differieren. Film: Mühl, Otto/Kochenrath, H. P.-Stille Nacht, 1969, 40 Min. Aktion geschnitten auf 10 Min., Verleih: P.A.P., München. S/w-Fotos: A & A (Art & Action), Werbeatelier Lothar d'Heurseuse, Braunschweig, Abzüge im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart), in: Ball: Paradise, S. 61; Jahraus: Aktion, Kap. 2.5.3, 5.4.5; Jappe: Performance, S. 193; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 213, 260; Mühl: Warum, S. 40; Sohm: Happening, o. P.; Weibel: Kunst 1979, S. 61; Weibel/Export: Wien, S. 93f., 248. Protesttext mit Leserbriefaufforderung und Einsendeabschnitt. Neu in: Harten: Kunstjahrbuch, S. 69 (Abb. der Aktion S. 487).

Jean-Jacques Lebel weist in einem Brief vom 23.10.1997 an Kristine Stiles auf die Pissaktion »von einer Leiter in ein Rohr«, die Bill Copley am 4.4.1966 in «120 minutes dédiées au Divin Marquis» (3e Festival de la Libre Expression, Théâtre de la Chimère, 42 Rue Fontaine, Paris 9, 4.4. und 27.4.1966, in: Dreyfus: Happenings, S. 131, Nr.274; Guattari: Lebel, S. 90f.; Hegyi/Schrage: Lebel, S. 71-112, 185; Lebel: Poésie, S. 72-76, 125, 137f., 162; Schimmel: Actions, S. 256 mit Anm. 74 (Lebels Brief); Sohm: Happening, o. P.) realisierte. An anderer Stelle, erwähnt Lebel eine zur »imaginären Königin gekrönt[e]« Aktrice, die »oben auf dem Balkon [stand] und...auf die Zuschauer [pisste], die unten sassen.« (Lebel, Jean-Jacques: Intervention als Lebensform. In: Heller/Reck: Ästhetik, S. 72) Zu weiteren Pissaktionen von und mit Mühl vor »Oh Tannenbaum«: s. Kap. 2.5.1.1.8 mit Anm. 386, Kap. 2.5.2.3 mit Anm. 496.

Erotik und Schlachtung sind zwei Bereiche, die im Alltag ausgegrenzt werden und in geschlossenen Bereichen jenseits der Öffentlichkeit stattfinden.[391] Aktions-

---

[391] Die Ausgrenzung der Schlachtung aus dem öffentlichen Leben beschreibt Nitsch in »Drama als existenzfest«: »Die tatsache, daß wir für unsere ernährung töten, wird abgeschoben und verdrängt. Die gesellschaft nimmt jedem einzelnen von uns die verantwortung für das töten ab. Sie bezahlt die schlächter, die abseits für uns töten.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 340. Vgl. Nitsch: Theorie, S. 784) Vgl. Bataille, Georges: Abattoir (1929). Neu in: Bataille: Oeuvres, Vol. 1, S. 205: «L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées...étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries...Cependant de nos jour l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens euxmêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui: La malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible… » In «Documents» (N° 6. Novembre 1929, S. 329) wurde der Artikel «Abattoir» mit Fotos von Elie Lotar illustriert, die Schlachthäuser im Pariser Stadtviertel La Villette zeigen. Nitschs Aktionsplan für den 3. Tag des »6 tagespiels« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 313-318; Nitsch: O.M. Theater, S. 296, 300-304, 472) mit Zuschauerbeteiligung u. a. beim Ausweiden von Ochsenkadavern und Zertrampeln von Gedärmen im Schlachthaus, die 24. Aktion (2. Teil), die 1967 für das ORF konzipierte Verfilmung von Rinderschlachtungen, die vom Lärmorchester begleitet wird, und die Schlachtung 1970 in der 33. Aktion (s. Anm. 317, 490) können als Umsetzung von Batailles Kritik der Ausgrenzung des Schlachtprozesses verstanden werden. Auch Denis Holliers Erörterung des Zusammenhangs zwischen der Funktion des Opfers und der Schlachtung ist für Aktionen mit Tierschlachtungen (s. Ay-O, Alexandre Jodorowski, Raphael Montañez Ortiz und Mühl, s. u.) und Kadavern (Carolee Schneeman, Joseph Beuys, Allan Kaprow, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Wolf Vostell, s. u.) relevant: »Whereas the killing of Minotaur is usually presented as a humanizing exploit by means of which a hero frees the city from whatever is archaic and monstrous, bringing society out of the labyrinthine age, for Bataille the sacrifice functions in an opposite manner: striking a blow at the organic imago, it opens the labyrinth up again. With his grandiose humour, Bataille – relying on Marcel Mauss's theory of sacrifice as a basis – gives the slaughterhouses of La Villette a religious dimension. But what we have is a deserted, unconscious religion: no one ever attends the sacrifices.« (Hollier: Architecture, S. xiif. Vgl. Taylor: Disfiguring, S. 240, 242)
Erste realisierte und verhinderte Tierschlachtungen in Aktionen: Ay-O realisiert bereits 1962 eine Aktion mit Tierschlachtung: »Ay-O...built a guillotine as one of his exhibits in the Boxing Show at the Gordon Gallery on Lower 5 Ave ([New York] 1962). During the opening he wanted to destroy (behead) a chicken but the guillotine malfunctioned. The chicken staggered around bleeding to death...« (Hansen: Life, S. 35. Vgl. Hapgood: Neo-Dada, S. 71; Watt: Spoerri, S. 47). Jean-Jacques Lebel beschreibt 1996 Alexandre Jodorowskis Happening im Rahmen des 2e Festival de la libre expression, Centre Americain des Artistes, 261 Boulevard Raspail, Paris 14, 24.5.1965: «Pendant qu'un chanteur interprétait des chants religieux hébraïques, il

formen aus Kombinationen von Elementen der Religion und der Schlachtung sind zwar auch im christlichen Kontext nicht fremd, dennoch gilt ihre Verbindung dort als heidnisch. Die Kombinationen von Aktionsformen, die Symbolketten und Handlungsformen der Religion mit solchen der Schlachtung verbinden und die Schlachtung mit Erotik sowie Erotik mit Religion kombinieren, evozieren tabuisierte Assoziationsfelder, zum Beispiel Tieropfer, Sadomasochismus und Ritualisierungen des Geschlechtlichen. Mit diesen Kombinationen belebt Mühl eine »Feiertags-Kultur des Volkes« wieder, die mittels »parodistischer Verspottung« verdrängte Kombinationsmöglichkeiten in Imaginationen der Beobachter von Tabus beziehungsweise Imaginationsschranken zu befreien und die Ordnungen der offi-

---

coupait le cou des poulets, les brandissait comme des sortes de pénis, et faisait couler le sang sur les spectateurs du premiers rangs. Des gens se sont évanouis.» (Millet: Lebel, S. 24). Auf dem »Destruction in Art Symposium« 1966 in London (s. Anm. 436) wird die von Rafael Montañez Ortiz‹ geplante Aktion der Schlachtung eines Huhns und der Aussetzung eines im Freien nicht überlebensfähigen Vogels bereits vor der Aufführung durch öffentliche Proteste verhindert (s. Kap. 2.5.2 mit Anm. 485). Zum ersten Mal kann Ortiz in der New Yorker »Chicken Destruction« (1966, mit Julie Abeles, Fotos im Ortiz-Archiv von Kristine Stiles, in: Stiles: Ortiz, S. 31, 59f.; s. Anm. 486) eine Tierschlachtung in einer Aktion ausführen. Ortiz‹ Tierschlachtungen weisen Ähnlichkeiten mit dem Tieropfer im karibischen Santeria-Ritual auf (Díaz: Analysis). In »The Birth and Death of White Henny and Black Penny« auf dem zweiten »Destruction in Art Symposium« (Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 22.3.1968) sollen ein weißes und ein schwarzes Huhn gegeneinander kämpfen: Ortiz greift auf ein Überbleibsel aus spanischer Kolonialzeit, den in der Heimat seiner Eltern, in Puerto Rico, bis heute üblichen Hahnenkampf zurück. Michael Kirby und John Wilcock entfernen die Hühner. Ortiz kann jedoch die anderen Teile seiner Aktion realisieren (Hoffmann: Destruktionskunst, S. 164; Stiles: Ortiz, S. 51, 59f. Fotos im Ortiz-Archiv von Kristine Stiles). Tatsumi Hijikata erwürgt 1968 in einer Performance einen Hahn (Hijikata Tatsumi to Nihonjin – Nikutai no hanran/Tatsumi Hijikata und die japanische Revolution des Fleisches, Seinen Kaikan Halle, Tokio, 1968, in: Munroe: Art, S. 188 mit Pl.9.1, S. 93, 211ff. mit Pl.106-109; Schimmel: Actions, S. 142, 334).
Aktionen mit Tierkadavern: nach Nitschs »7. Malaktion« (Wien, 4.6.1962, in: s. Anm. 307) in dessen folgenden Aktionen (s. Anm. 315, 317) sowie in Allan Kaprows »Chicken« (YMHA, Philadelphia/Pennsylvania, 7.11.1962, in: Kaprow: Assemblage, S. 77ff., Ill.55; Kaprow: Chicken), Joseph Beuys‹ »Sibirische Symphonie 1. Satz« (Düsseldorf, 2.2.1963, in: s. Anm. 474), Carolee Schneemanns »Meat Joy« (Paris, 29.5.1964, in: s. Kap. 2.4.3, Anm. 292, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514), Wolf Vostells »You« (New York u. a., 19.4.1964, in: s. Anm. 177), »in ulm, um ulm und um ulm herum« (Ulm u. a., 7.11.1964, in: s. Anm. 177) sowie »Happening 5« und »11« in »24 Stunden« (Galerie Parnass, Moltkestraße 67, Wuppertal-Elberfeld, 5.6.1965, in: Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 274, 292-295; Merkert: Vostell, S. 146-153; Schneede: Beuys, S. 26, 84; Simon: Vostell, S. 166, 276-289, 446; Vostell: Happening, S. 201-218, bes. S. 206, 212) und in Rudolf Schwarzkoglers Aktionen (1.-4., 6. Aktion, Wien, 1965-1966, in: s. Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 424, 427).

ziellen Kultur zu verändern versucht.[392] Auf die Rückbindung der »parodistischen Verspottung« an die offizielle Kultur durch ihre Einbindung in den Feiertagskalender verzichtet Mühl beziehungsweise ersetzt sie durch einen Kunstanspruch, nicht ohne die von etablierter »Weltbeobachtung« abgekoppelte »Kunstbeobachtung« in Frage zu stellen.

Die Leiter vor dem Weihnachtsbaum ist als Himmelsleiter konnotierbar und wird konkret als Startplatz für einen sehr irdisch der Schwerkraft nach unten folgenden Harnstrahl eingesetzt. So kann der Beobachter die Leiter zwei Ebenen zuordnen: einer symbolischen Ebene als Zeichen in einem christlichen Kontext und einer konkret-physischen Ebene als Material der Aktion. Die Verwendung einer Leiter in der Materialaktion wirkt auf die werkextern vorcodierte christliche Konnotation der Himmelsleiter zurück, die im Kontext von Weihnachtsliedern und einem Weihnachtsbaum nahe liegt: Die im Kontext »seriöser Kultur« als Symbol für den Weg nach oben zur Himmelspforte konnotierbare Leiter wird als erhöhter Harnstrahlstartplatz mißbraucht und so wird die Konnotation der »seriösen Kultur« durch die Verkehrung von Oben und Unten »karnevalisiert«. Mühl greift die »dialogisierte Hybride« der »Lachkultur« – den Widerstreit zwischen Erhöhung und Erniedrigung sowie Lob und Spott – wieder auf.[393]

Die reale Schlachtung in »Oh Tannenbaum« ist wie die Weihnachtslieder und der Weihnachtsbaum ein zwar in die Aktion integrierter, aber dennoch fremd bleibender Bestandteil der Aktion. Der von einem Fachmann ausgeführte Schlachtprozeß folgt einem externen Handlungsplan. Er ist in Michail Michajlovic Bachtins Termi-

---

[392] »parodistische Verspottung«: Bachtin: Ästhetik, S. 332. Michail M. Bachtin verweist auf die »Feiertags-Kultur des Volkes« (Bachtin: Ästhetik, S. 342), darunter auch auf das »Weihnachts-Lachen«: »Ernstgemeinte Kirchenhymnen wurden auf Motive von Straßenliedern gesungen und dadurch umakzentuiert. Daneben gab es eine dem Umfang nach immense Produktion von speziellen Weihnachtsliedern, in denen sich die ehrfurchtsvolle Weihnachtsthematik mit volkstümlichen Motiven des heiteren Todes des Alten und der Geburt des Neuen verflocht. Oft dominierte in diesen Liedern parodistisch-travestierendes Gelächter über das Alte, besonders in Frankreich, wo Noël, das Weihnachtslied, eine der populärsten Varianten des revolutionären Straßenliedes wurde.« (Bachtin: Rabelais, S. 328) Auf Zusammenhänge zwischen Wiener Aktionisten und Parodien im Mittelalter sowie volkstümlichen Ritualen verweist Werner Hofmann, in: Hofmann: Wiener Aktionisten, S. 645ff. Mit Michail M. Bachtins Thesen zur »inneren Dialogizität« (s. Anm. 338, Kap. 2.5.1.1.21 mit Anm. 402, Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 489) und zur »grotesken Körperkonzeption« (s. Anm. 388) lassen sich aus diesen Zusammenhängen jedoch andere Schlüsse ziehen.

[393] »Dialogisierte Hybride«: Bachtin: Ästhetik, S. 330ff. (Vgl. »Ambivalenz«: Bachtin: Literatur, S. 47-60, 69, 78f.; Bachtin: Rabelais, S. 15, 34). Vgl. Grotowski: Theater, S. 22: »Dieses Element unserer Produktionen ist wechselweise ›Zusammenprall mit den Ursprüngen‹, ›Dialektik von Hohn und Anbetung‹ oder gar ›Religion, ausgedrückt durch Blasphemie; Liebe, die durch Hohn spricht‹ genannt worden.« Grotowskis Theaterkonzept und Mühls Aktionismus berühren sich hier.

nologie der »äußeren Rede« zuzuordnen. Die Schlachtung ist die Voraussetzung für Aktionen, in denen Kadaver und Kadaverteile in provozierender Weise in Verbindungen mit den Körpern von Aktrice und Akteur vor dem Weihnachtsbaum erscheinen: Als Lieferant von Aktionsmaterialien (Tierblut, Kadaverinnereien) für Materialaktionen ist der aktionsextern typisierte Handlungsvorgang der Schweineschlachtung in den internen Aktionsablauf integriert – mit Bachtins Terminologie: Die »äußere Rede« ist in die »innere Rede« eingebettet, nicht aber mit ihr so verschmolzen, daß sich der Außen/Innen-Dialog in eine beiden Rede- beziehungsweise Aktionsweisen gemeinsame Monologform auflösen würde. Mühl verzichtet – anders als Nitsch – auf die Reintegration von Aktionsformen verschiedener Herkunft in eine neue »seriöse Kultur«, in ein »Gesamtkunstwerk«. Weihnachtslied (vom Tonband), Weihnachtsbaum und Schlachtung sind fremde, aber in die Aktion eingelagerte Elemente, zu denen sich Lesung und Aktionen von Mühl wie »innere Rede« im »Dialog« mit »äußerer Rede« verhalten: In »innerer Rede« wird von Mühl die in die Aktion integrierte »äußere Rede« durch Vulgarisierung parodiert.

Michail Michaijlovic Bachtin hat auf »gemischte Parodien« hingewiesen, die in lateinischer und in französischer Sprache geschrieben sind. In den «épitres farcies» wird »ein [lateinischer] Vers der Heiligen Schrift (der während der Messe gelesenen Apostel-Briefe)...von französischen achtsilbrigen Versen begleitet«. Außer Übersetzungen und Paraphrasen befinden sich darunter auch Verhöhnungen. Bachtin erwähnt ein »Pater noster« des 14. Jahrhunderts, das den »hohen Stil des Gebets...absichtlich vulgarisiert.«[394] Mühl schließt – wissentlich oder unbewußt, über Umwege – an diese Tradition der »parodistischen Verspottung« wieder an und befreit sie aktionistisch von ihrer Integration in »seriöse Kultur«. Der Wiener Aktionist gestaltet den »Dialog« zwischen »innerer« und »äußerer Rede« nach Art der »parodistischen Verspottung« der »Farce«.

Die aktionsinterne Organisation ist auch durch die passive Haltung der Aktrice und Mühls Aktionen der Besudelung in sich in eine Innen-Außen- beziehungsweise Aktiv-Passiv-Relation gebrochen. Die Aktrice erhöht durch ihre Passivität die Provokation für aktionsexterne Beobachter, da die erwartete Gegenwehr ausbleibt: Duldet die Aktrice nur oder will sie, was mit ihr geschieht? Die passive Haltung paßt zur tradierten Rolle der Frau, nicht aber, was mit ihr geschieht. Will die Aktrice, was mit ihr geschieht, überführt sie die etablierte geschlechtsspezifische Rolle der duldsamen Frau in eine masochistische Duldung. Im Bereich jenseits sozialisierter Tabus sind die Rollen der Ausübung und der Duldung von Gewalt nicht mehr an etablierte geschlechtsspezifische Rollenverteilung gebunden, also austauschbar. Mühl beschreitet die Grenze zu diesem ›Jenseits kultureller Normen‹ von patriarchalisch vorbelasteter Seite kommend, überläßt die Grenzüberschreitung aber – im Unterschied zur Aktion »Scheißkerl« (1969, s. Kap. 2.5.1.1.18) – der Imagination der Beobachter.

[394] «épitres farcies»: Bachtin: Ästhetik, S. 333.

Die Aktion »Oh Tannenbaum« versucht, die soziale Wirklichkeit des Krieges und des Kommerzes als in Widerspruch zur etablierten christlichen Weltsicht stehend und damit als grotesk auszuweisen. Die Farce in Form einer Aktionsmontage, die die etablierte Kombination von christlich vorcodierten Weltbildern mit konsumorientiertem Handeln parodiert, soll nach dem Willen der Leserbrief-Aktion sozialen und religiösen Tabus geopfert werden. Der groteske soziale Anlaß der »parodistischen Verspottung« Mühls wird durch die Reaktionen von kunstfremden Beobachtern um eine weitere Groteske ergänzt, in der die Aktion »Oh Tannenbaum« ein Anlaß ist, für eine Wiedereinführung der Kunstzensur im Namen der »Menschenwürde« zu plädieren. Die Wirkung von Dissonanzen zwischen christlicher Ethik und Warenhandel, wie sie Mühl in »Oh Tannenbaum« thematisiert, und die Dissonanz zwischen etabliertem Wirtschaftsliberalismus und eingeklagter Zensur gesellschaftskritischer Kunst, die die Reaktion auf Mühls Aktion aufzeigt, lassen sich nicht nur als Groteske auf der Basis einer identitätsstiftenden Differenz zu Ausgegrenztem, als Abwehr von »a boundary phenomenon of hybridization or inmixing, in which self and other become enmeshed in an inclusive, heterogenous, dangerously unstable zone«[395], bestimmen. Mühl kann mit Aktionen wie »Oh Tannenbaum« Beobachter zuerst in eine Zone der verstörenden Instabilität zwischen Selbst und Nicht-Selbst (s. Kap. 3.1.3) führen, und dann mit seiner künstlerischen Praxis der Provokation auf die Möglichkeit der Gewinnung von Identität aus der Differenz zum Etablierten verweisen. Die Kehrseite der provozierenden künstlerischen Praxis sind Reaktionen von Beobachtern, die zwar Mechanismen ihrer Verhinderung institutionalisieren, nicht aber die Kehrseite einer sich nicht auf geringstmögliche Restriktionen beschränkenden Judikative reflektieren wollen – wenn sie über Gewaltenteilung und Legitimationsprobleme institutionalisierter Restriktionen überhaupt nachdenken wollen. Mit »Oh Tannenbaum« stellen sich Mühl und seine Koaktrice in das Zentrum der von der Studentenrevolte 1968 provozierten Diskussionen über Demokratiedefizite durch Interessensverflechtungen von Staat, Religion und Wirtschaft. Weisen der

---

[395] Stallybrass/White: Politics, S. 193.
»Groteske«: Die Groteske wird zum einen als Kunstform diskutiert (die »Groteske«), zum anderen als kunstexterne Erscheinung (das »Groteske«), die Anlaß zu Diskussionen gibt, ob sie kunstwürdig ist und in welcher Weise sie in künstlerische Präsentationsformen aufgenommen werden kann. Zugleich steht der Begriff des Grotesken für eine Kunst der Extreme und Dissonanzen, die Imagination provoziert, und wird so zum zentralen Kriterium für Definitionen, die die Funktion von Kunst durch ihre Fähigkeit, Imagination anzuregen, bestimmen (Harpham: Grotesque, bes. S. 180-191. Vgl. Bachtin: Rabelais, bes. S. 81-105, 345ff., 392ff.).
Zur Beziehung zwischen Warenhandel, Ethik und Kultur: Soziale Kontrolle durch normativ-restriktive Bestimmungen der Sphären Ethik und Kultur lassen sich im selben Rechtssystem mit allgemeinen Grundrechten nicht mit einer Gesetzgebung, die Restriktionen abbauenden Wirtschaftsliberalismus fördert, vereinbaren.

»Weltbeobachtung«, denen Toleranz für abweichende Weisen der »Weltbeobachtung« unbekannt ist oder durch die Toleranz als unerwünscht erklärt wird, und Vertreter in Staat, Religion und Wirtschaft, die diese Toleranz (besonders dann) nicht fördern wollen, wenn sie ihre (Verflechtungen von) Interessen gefährden kann, greifen Mühl und Koaktrice in »Oh Tannenbaum« an.

2.5.1.1.20 »reale Partizipation« als Störung

Anders als das Publikum bei »Oh Tannenbaum« (s. Kap. 2.5.1.1.19), das die Schlachtung nicht unterbricht, intervenieren ZuschauerInnen bei der »Aktion mit Hammel« 1970 in Bremen.[396] Das mit Aktionstheater vertraute Kunstpublikum der »Weihnacht 70« (ohne spektakuläre Schlachtung) in der »Aktionsgalerie R. Jaeggli« 1970 in Bern jedoch begnügt sich mit der Voyeurposition. Die Einladungskarte weist darauf hin, daß jeder Beobachter »durch Unterschrift...bezeugen« müsse, »daß er über diese Art der Darbietung informiert« ist. Die Aktionsgalerie schließt so das Publikum, das sich provozieren lassen könnte, von vornherein aus. Und Peter F. Althaus schreibt:

> Die Verletzung der Tabus Hygiene, Religion, Sittlichkeit, Schändung von Nahrungsmitteln u.a. vermag dieses Publikum keineswegs zu schockieren...Die Aktion, die uns betreffen soll, ist inzwischen zur Darstellung der Aktion, die uns treffen soll, geworden; zur Show und als solche ganz einfach zu unperfekt.[397]

Die Publikums- und Kritikerreaktionen auf die Aktionen in Bremen und Bern zeigen, daß Mühl an einem Scheideweg zwischen ›Aktion als Kunstform‹ und wegen Publikumsintervention nicht mehr realisierbarer ›Aktion als Provokation‹ angelangt ist. Da Mühl Aktionstheater im Gegensatz zu Nitsch nicht als reine Kunstform fortsetzen und perfektionieren will, verzichtet er ab 1971 auf die Realisation weiterer Aktionen.[398]

Mühl läßt in seiner Konfrontationsstrategie dem Publikum keine anderen Reaktionsmöglichkeiten, als den Aktionsablauf entweder passiv zu beobachten oder zu unterbrechen. Bleibt die Intervention aus, wird die Aktion nach Kriterien des Kunst- und Unterhaltungsbetriebs (»Show...unperfekt«) beurteilt, denen sich Mühl nicht unterordnen will. Erfolgt eine Publikumsintervention, bleibt Mühls Aktionsstruktur Fragment und es bleibt unklar, was er vermitteln wollte.

Mühl kann die Richtung der Provokation nur so lange bestimmen, wie er den Ak-

---

[396] Mühl, Otto-Aktion mit Hammel, Bremen, 13.12.1970, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 207f., 264; Mühl: Warum, S. 40f.

[397] Mühl, Otto-Weihnacht 70, Aktionsgalerie R. Jaeggli, Bern, 16.12.1970, in: Althaus: Weihnacht 70, o. P. (Zitat); Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 264; König: Mühl, S. 28f., 113; Mühl, Otto-Institut Manopsychotik. Mappe mit Fotoedition, 1970.

[398] Mühl: Warum, S. 39, 42. Vgl. dagegen Hermann Nitsch 1968 zu Jonas Mekas: »kunst ist form.« Neu in: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 23 (vgl. Kap. 2.5.1.1.7).

tionsablauf kontrollieren kann. Nach einer wegen Nicht-Intervention eines passiven Publikums vollständig realisierten Aktion kann sich eine Form der Rezeption in »Beobachtungsoperationen« erkennbar ergeben, in denen die »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) aufgeht, wenn sich ein von Berichten in Massenmedien angestachteltes Publikum öffentlich äußert. Der Nachvollzug des »Play« mit geschlossener Aktionsstruktur (s. Kap. 2.4.1.3, 2.4.4) und die nachträgliche, auf Berichte in Massenmedien reagierende öffentliche Reaktion bilden zeitlich aufeinander folgende Rezeptionsphasen: von der »möglichen Partizipation« am Aktionsverlauf (s. Kap. 1.1.3) zur realen Partizipation an der von Massenmedien beeinflußten öffentlichen Meinung. Auf dem Weg von der »möglichen« zur realen Partizipation wechseln die Publika: von einem für Aktionsformen aufgeschlossenen Publikum, das sich Zeit zur Autopsie nimmt, zu einem Publikum der Massenmedien, das auf die tendenziösen, den Aktionsverlauf zuspitzenden Berichte reagiert, ohne an die Möglichkeit von Differenzen zwischen Aktion und Aktionsbericht zu denken.

Die Massenmedien – besonders die Zeitungen – berichten im Vergleich zu Kunstzeitschriften relativ ausführlich über Anstößiges in Aktionen und über Reaktionen des Publikums. Massenmedien schaffen den Skandal und erhalten seine Wirkung durch die Wiedergabe der Reaktionen ihres Publikums (zum Beispiel durch Leserbriefabdrucke und Meinungsumfragen[399]): Der Autopsie der Aktion von wenigen steht dank der Verbreitung von Meldungen in den Massenmedien eine aktionsfeindliche und skandalorientierte Rezeption vieler gegenüber. Aus den Pressemeldungen über Aktionen wiederum ergeben sich Erwartungshaltungen der Beobachter eines Happenings: Sie erwarten den Skandal und einige wollen ihn ›vor Ort‹ erleben. Der von Althaus (s. o.) beschriebene Effekt, daß Aktionen vor Ort wie ihr eigenes Double wahrgenommen werden, ergibt sich aus den von Massenmedien über Vorinformationen gesteuerten Erwartungen. Künstler, die über Medienkombinationen und Medienerweiterungen auch Beobachtungsmöglichkeiten erweitern wollen, werden mit Meldungen in den Massenmedien konfrontiert, die Beobachtungsmöglichkeiten durch Skandalisierung mindestens so stark steuern und damit eingrenzen wie sie bei etablierten Kunstformen durch Gattungsregeln mit normativer Geltung und Vorstellungen von normenadäquater »Kunstbeobachtung« eingeschränkt sind. Auch der Künstler kann das Vorinformationen in Erwartungen umsetzende Publikum als Double der Pressemeldungen über Aktionstheater betrachten.

---

[399] So fordert Dietmar Gaiser in der Münchner Zeitung »tz« am 16.1.1970 unter dem Titel »Wo hört der Spaß auf?« Leser auf, in Zuschriften die Meinung auf folgende Frage zu artikulieren: »Was halten Sie von Happenings, bei denen Schweine geschlachtet, Hühner geköpft und Beischlafversuche unternommen werden?« (Neu in: Weibel/Export: Wien, S. 93) Der Artikel bezieht sich explizit in Text und Illustrationen auf Mühls Braunschweiger Aktion »Oh Tannenbaum« (Braunschweig, 16. oder 17.12.1969, in: s. Kap. 2.5.1.1.19 mit Anm. 390).

Mühl hat 1970 öffentliche Aktionen aufgegeben und die Dokumentation privater Aktionen 1971 beendet, während Nitsch öffentliche Aktionen bis heute ausführt und 1998 das »6-Tagespiel« realisiert. Kritiken in den von Nitsch publizierten Sammlungen der Pressereaktionen auf seine Aktionen und Ausstellungen[400] zeigen, daß Angriffe und Versuche der Skandalisierung bis heute in unverminderter Schärfe fortgesetzt werden. Indem Nitsch Möglichkeiten tabufreier Imagination im religiös vorcodierten Opfertod aufdeckt, weckt er den Zorn von kunstfremdem Publikum wie von Kunstkritikern bis heute.

2.5.1.1.21 Interko- und -kontextualität (Intertextualität, Teil 4)
ZuschauerInnen von »Oh Tannenbaum« (1969, s. Kap. 2.5.1.1.19) können im inneren Dialog mit der aktuellen Aktion und mit erinnerten sozialisierten Lebensformen Vorstellungen entwickeln, die Möglichkeiten der zukünftigen Teilnahme an sozialen Prozessen zu konzeptualisieren erlauben. Im »inneren Dialog« können Beobachter das Präsentierte und seine öffentlichen Bedeutungsfelder auf ihre privaten Vorstellungen beziehen: »Der Horizont des Erkennenden tritt in Wechselwirkung mit dem Horizont des zu Erkennenden.«[401] Der Beobachter reagiert im inneren Dialog mit Innen/Außen-Brechungen auf den äußeren Dialog, auf die oben (s. Kap. 2.5.1.1.20) dargestellte Innen/Außen-Relation in der Aktion.

In »›participation‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.1.2) läßt sich – im Unterschied zu den Wiener Aktionen – die Innen/Außen-Brechung von »Beobachtungsoperationen« über Beobachteroperationen wieder in die Aktion einführen: Der Prozeß der Innen/Außen-Brechung wird zwei- und wechselseitig, wenn die Innen/Außen-Brechung einerAktrice/eines Akteurs in der Interaktion durch Innen/Außen-Brechungen anderer Aktricen/Akteure gebrochen wird – vorausgesetzt, es gelingt den »Teilnehmern«, sich in einer Weise in Körperaktionen und Sprechakten mitzuteilen (Außen), die Aufschluß über ihre »Beobachtungsoperationen« (Innen) gibt. Die Beobachtersituation bei Aktionen von Nitsch und Mühl läßt sich im Unterschied zur Außenkommunikation über Beobachteroperationen in »›participation‹ Happenings«

---

400 Nitsch, Hermann-100. Aktion (6-Tagespiel), Schloß Prinzendorf, Prinzendorf a. d. Zaya, 3.-9.8.1998 (Film: Dolezal, Rudi/Rossacher, Hannes: Nitsch. Alles über das 6-Tage-Spiel in Prinzendorf. Video. Vertrieb: BMG Video), in: Christoph: Alterswerk, S. 98f.; Nitsch: Das Orgien Mysterien Theater 1998; Ratliff: Cruel, S. 32; Riedl: Wüten, S. 11; Internet/URL: http://www.nitsch.org/ien.home.htm (6.12.1998); http://www.nitsch.org/ein/6tage.htm (20.9.1999); http://www.nitsch.org/ien/action/1998.htm (6.12.1999); http://www.nitsch.org/ien/fotos/omt01[-omt11].htm (6.12.1999); http://www.nitsch.org/ien/videos/videos.htm (20.9.1999).
Entwürfe zum 6-Tagespiel: s. Anm. 319.
Von Nitsch gesammelte und neu publizierte Kritiken (überwiegend Tagespresse) seiner Aktionen und Ausstellungen, in: Jaschke: Reizwort; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988.

401 Bachtin: Ästhetik, S. 350f.

mit Michail Michajlovic Bachtins Begriff der »inneren Dialogizität«[402] charakterisieren. In »innerer Dialogizität« werden mögliche Innen/Außen-Brechungen in »Beobachtungsoperationen« durchgespielt: Innen (Innen/Außen) (s. Kap. 1.1.2, 4.1). Die Kommunikation über »Beobachtungsoperationen« der »inneren Dialogizität« kann bei Performances der Wiener Aktionisten auch nach der Aktion über mentale Reaktualisierung von im Gedächtnis bewahrten Aktionselementen stattfinden, wodurch sich die Ablenkung der Aufmerksamkeit vom Nachvollzug des realen Aktionsverlaufs vermeiden läßt, während die Kommunikation über »Beobachtungsoperationen« Teil der Realisation eines »›participation‹ Happening« sein kann: Über Kommunikation während der Aktion können »Teilnehmer« auch ohne künstlerische Anleitung Handlungspläne entwickeln, die im weiteren Aktionsverlauf ausführbar sind. Die Reflexion und die Kommunikation zwischen »Teilnehmern« werden zu Taten vorwegnehmenden Operationen. Kommunikation wird wie die Tat zu einer der möglichen Realisationsformen von Happenings (zum Beispiel in Allan Kaprows »Activities«, s. Kap. 2.4.2, 2.5.2.1).

Aktionen sind nicht (oder nicht nur) wie Dialoge in Theaterstücken als »Rede« oder – mit Bachtin – wie Redeperspektiven in Romanen zu verstehen. Während kontextunabhängige, festgelegte Wortbedeutungen in Redesituationen variiert (und rekontextualisiert) werden, ergeben sich Bedeutungsfelder einzelner gestischer, wortloser Aktionen, wenn sie nicht selbst wie Sprache oder als Sprachersatz vorcodiert sind, nur aus dem Aktionszusammenhang. Da Handlungskombinationen die Resource kontextunabhängiger Kombinationsregeln, wie sie die Sprache durch ihre Grammatik (und den mit der Syntax verflochtenen semantischen Regeln) besitzt, fehlt, müssen Aktionen mit freien Handlungskombinationen auf den Gewinn von Plausibilität durch den Vollzug vorgegebener Regeln verzichten. Handlungskombinationen können kontextunabhängige (aber für Kontextbezüge offene) Plausibilität in Aktionen durch selbstregulierte Sequenzierung – zum Beispiel durch Formvariation – gewinnen. Eine Gleichstellung von gestischem und sprachlichem Kontext in Sprechakten mit wortlosen Aktionen ist nur möglich, wenn Aktionsformen als Rituale im Alltag etabliert oder als Zeichenvokabular (Beispiel: Zeichenvokabular des Polizisten zur Verkehrsregelung durch Handzeichen oder Alphabet der Taubstummen) vorcodiert sind. Wenn dies nicht der Fall ist, »funktioniert« der Aktionskontext »als Idiolekt, der Signalen, die sonst als reines Geräusch erscheinen könnten, bestimmte Codewerte zuordnet.«[403] Wenn solche Zuordnungen sich nicht wiederum an codierten Zuordnungsfunktionen orientieren (müssen), sind sie frei für formale und semantische Verschiebungen in »Beobachtungsoperationen«: sozial verbindliche Zuordnungen und Vorcodierungen versus beobachterzentrierte Variabilität.

---

[402] Bachtin: Ästhetik, S. 175f., 191 über »innere [soziale] Dialogizität des [Roman-]Wortes«; s. Anm. 338, 392.

[403] Eco: Einführung, S. 253.

In Untersuchungen von Formen des Aktionstheaters kann die Bedeutung des Begriffs »Intertextualität« geteilt werden in ›Interkotextualität‹ für Bezüge, die sich aus den Aktionsumständen (situationsbezogen) ergeben, und in ›Interkontextualität‹ für Bezüge zwischen vorcodierten Zeichen sowie Zeichensequenzen. Als Protagonist seiner eigenen Aktion stellt Mühl mit seiner Rede in »Oh Tannenbaum« (s. Kap. 2.5.1.1.19) sprachbezogene Interkontextualituät vor. Durch Requisiten und als Akteur stellt Mühl seiner Rede eine Interkotextualität entgegen, die Selbst- und Fremdverweise auf vorcodierte aktionsexterne Kontexte (wie Weihnachten und Tiertötung) in der selbstverweisenden Materialaktion ausdifferenziert und so Codes der Interkontextualität in die Variabilität der Interkotextualität überführt: Erstarrte Symbolik wird geöffnet und dem Imaginären (s. Kap. 2.5.1.1.5) zugeführt.

Nitsch und Mühl koordinieren Interko- und Interkontextualität im Hinblick auf »Beobachtungsoperationen« der De- & Rekoordination von Bezügen zwischen »Symbolischem« und »Imaginärem« (s. Kap. 2.5.1.1.5, 6.2). »Soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) wird provoziert durch »innere Dialogizität«, mit der sich das Aktionstheater in seiner Wiener Form als »Bewußtseinstheater« (s. Kap. 2.5.1.1.5) ausweist. In »Oh Tannenbaum« ist die Form des aktionsinternen Dialogs eine »parodistische«, die den Beobachter durch ambivalente Relationen zwischen aktionsinternen und aus aktionsexternen Kontexten übernommenen (vorcodierten und deshalb als den Beobachtern bekannt vorausgesetzten) Elementen anspricht, während eine kommentierende Aktion – zum Beispiel politisches Straßentheater (s. Kap. 1.1.4) – oder ein sozialkritisches Theaterstück zuerst einen Zusammenhang zwischen Rollen in mehr oder weniger komprimierter oder abgekürzter, typisierender Form darstellen würde, zu dem dann Stellung bezogen wird.

Durch die imaginäre (Re-)Konstruktion von Querverbindungen zwischen verschiedenen symbolischen Reihen aus Christentum und Antike (s. Kap. 2.5.1.1.6) können Beobachter die relativ geschlossenen Medienkombinationen im »Orgien Mysterien Theater« von Nitsch aufbrechen. Im »Bewußtseinstheater«, das Nitsch über die »struktur der form« (s. Kap. 2.5.1.1.9) seiner Aktionen im Beobachter ›ansteckt‹, wie in der »parodistischen Verspottung« von Mühl werden erstarrte symbolische Ordnungen für imaginäre Transformationen aufgebrochen. Vorcodierte, starre Zeichenreihen können Beobachter in imaginärer Aktualisation – der mentalen Realisation (Konzeptualisierung) der »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) – wieder in dynamische Zeichenspiele verwandeln. Während Intertextualität bei Nitsch sich auf Bezüge zwischen werkinternem Handlungsverlauf und werkexternen Vorcodierungen beschränkt (s. Kap. 2.5.1.1.8), integriert Mühl Intertextualität in den Aktionsverlauf: In der Realisation werden extern in verschiedenen Zusammenhängen vorcodierte Aktionsfolgen noch einmal realisiert, um im Werk- beziehungsweise Aktionskontext ihre Bedeutungsfelder zu verschieben und/oder in Ambivalenzen aufzulösen.

2.5.1.2 Soloperformances

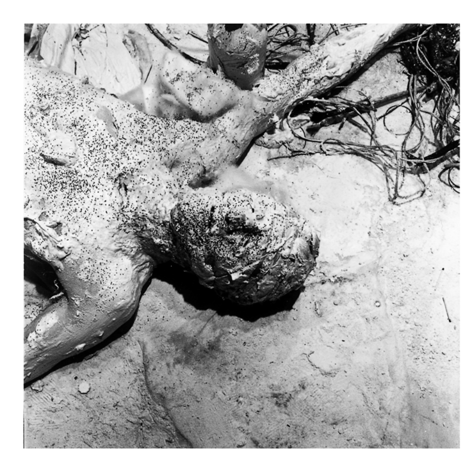
Zwei bis drei Jahre nach den ersten öffentlichen Aktionen von Nitsch und Mühl beginnen auch Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler mit Aktionen. Beide stellen die Körperinszenierung – des eigenen Körpers (Brus, Schwarzkogler) oder des Körpers von Modellen (Schwarzkogler) – in den Vordergrund. Soloperformances als schmerzhafte oder Schmerz andeutende Selfperformances von Brus und Schwarzkogler (6. Aktion, s. u.) und ihre Dokumentation in Fotografie und Film spielen in der Geschichte der »Body Art« eine herausragende Rolle (s. Kap. 2.6, 7.1.1).

Günter Brus‹ künstlerische Entwicklung verläuft 1964-65 von informeller Malerei über die Atelieraktionen »Selbstbemalung« und »Selbstverstümmelung« für Fotos und Filme bis zum Selbsteinsatz als bemalter Akteur im »Wiener Spaziergang«. In diesen Aktionen verläßt Brus malerische Traditionen der linearen Zeichensetzung nicht: Aus Gemälden mit schwarzen abstrakten Figurationen auf hellem Malgrund werden Aktionen mit Körperselbstbemalung, meist schwarze Farbspuren auf weißer Farbmaterie.[404] Brus leitet 1964 in »Ana« aus der Aktionsmalerei Aktionsformen ab, mit erheblichen Schwierigkeiten bei der Organisation eines Handlungsablaufs. Wegen dieser Schwierigkeiten ist Brus bei der Realisation auf Improvisation angewiesen, die unvorhergesehen in einer Malaktion endet: Brus‹ Aufbruch zur Aktion mündet in einer Rückkehr zur Aktionsmalerei.[405] Ebenso wie

---

[404] Brus, Günter-o. T., 1963, Dispersion auf Lw., in: Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 308f.; Schimmel: Actions, S. 179.
Ders.-o. T., 1963, Dispersion auf Mollino, zerstört, in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 11; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 288f.
Ders.-Selbstbemalung 1 (Hand- und Kopfbemalung, Kopfzumalung), Atelier John Sailer, Operngasse, 1010 Wien, Dezember 1964 (15 Fotos: Ludwig Hoffenreich, Edition Galerie Heike Curtze und Galerie Krinzinger. Auflage: 35 Ex.) und Ders.-Selbstbemalung 2, Atelier Mühl, Perinetgasse, 1200 Wien, Frühjahr 1965, beide in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 13f., 40, 44, 48; Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 77, Abb. 90; Grenier: Brus, S. 16, 19, 192f., 290; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.28.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 117, 143, 169f., Nr.2a-2c; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 297ff.; Schimmel: Actions, S. 179, 331; Schröder: Identität, S. 64; Weibel/Export: Wien, S. 56, 246.
Ders.-Selbstverstümmelungen 1-3, Wien, Frühjahr 1965, in: s. Anm. 406.
Ders.-Wiener Spaziergang, Wien, 5.7.1965, in: s. Anm. 407.

[405] Brus, Günter-Ana (mit Anni Brus), Atelier Mühl, Obere Augartenstraße 14a, Wien 2, Oktober/November 1964 (Fotos: Ludwig Hoffenreich, Helmut Kasaq (alias Siegfried Klein); Otto Mühl. Film: Kren, Kurt-Ana – Aktion Brus, 1965, 16mm, s/w, stumm, 2'40". Verleih: Austria Filmmakers Cooperative, Wien; P.A.P., München, in: Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 46; Loisy: Limites, S. 340f.; Scheugl: Underground, S. 21, 91, 93, 116, 168; Schimmel: Actions, S. 179, 183, 331; Schröder: Identität, S. 84 mit Anm. 119; Weibel/Export: Wien, S. 41, 245; Internet/URL: http://filmdb.t0.or.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt&WERKID=229 (20.9.1999)), in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 18f.; Grenier: Brus, S. 20, 134, 190f., 290; Klocker:




25 Brus – Selbstverstümmelung II, 1965

»Ana« realisiert Brus im Frühjahr 1965 auch »Selbstverstümmelung 1« nur vor Fotografen und Kameramann: Erst durch die Reproduktionsmedien Film und Foto werden die privaten Aktionen öffentlich. Weder Fotosequenzen noch Kurt Krens Schnittechnik für serielle Filmmontagen erfordern einen kontinuierlichen Aktionsverlauf, sondern Serien einprägsamer Aktionsmomente. So besteht Krens Film »Selbstverstümmelung« aus einer Serie aneinander montierter, einprägsamer relativ kurzer Aktionssequenzen.[406] Brus agiert in weißer Masse mit Objekten wie Reißnägel, Rasierklingen, Radioteile, Schere, Bauklammer und Teile einer Schaufensterpuppe in Schmerz andeutender Weise. Krens Montage gibt Brus‹ Aktionen einen Rhythmus, der die Schmerzevokation verstärkt.

Im »Wiener Spaziergang« (1965) kann Brus auf eine Partitur verzichten: Brus geht Anfang Juli 1965 durch die Wiener Innenstadt mit weiß bemalter Haut und Kleidung. Eine den Körper zweiteilende vertikale schwarze Linie führt über das rechte Bein zum rechten Fuß. Der Aktionsverlauf ergibt sich aus den Wahlmög-

Wiener Aktionismus 1989, S. 116, 169; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 288, 310f.; Noever: Aktionismus, S. 7-12, 74.

406 Brus, Günter-Selbstverstümmelung 1, Perinetgasse 1, 1200 Wien, Frühjahr 1965 (Film 1967), in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 144, Kap. 2.6 mit Anm. 528, Kap. 7.1.1. Im Vergleich zu Krens Schnittpraxis in vorangegangenen Filmen sind die Einstellungen in »Selbstverstümmelung« (1967) lang.
Ders.-Selbstverstümmelungen 2 und 3, ebda, Frühjahr 1965, in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 40, 44; Grenier: Brus, S. 193, 200; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 118, 170f.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 297ff., 328f.; Schröder: Identität, S. 80-90.
Ders.-Selbstverstümmelung II, 1965, Fotobuch, in: s. Kap. 7.1.1.

lichkeiten, die der Straßenverlauf zum Abschreiten erlaubt, und den Reaktionen der Umwelt. Die Wiener Polizei hält den Aktionisten an, der schließlich wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses verurteilt wird.[407]

Nach der 1966 mit Mühl in öffentlichen »Totalaktionen«[408] kollektiv realisierten »Direkten Kunst« entstehen Soloperformances, in denen Brus am eigenen Leib »Körperanalysen« mit Urin, Kot und Blut vorführt.

Brus realisiert 1967 im Film »20. September« ein nicht mehr malerisches und von Mühls Formen der Materialaktionen unabhängiges Vokabular für Soloaktionen: Brus wird von Kurt Kren bei der großen (von unten) und kleinen Notdurft sowie beim Essen und Trinken aufgenommen. Diese Szenen wiederholen sich und werden unter anderem durchsetzt von Aufnahmen vom Balkon derselben Wohnung, die Andere bei der Notdurft auf einem Fußballfeld zeigen.[409] Durch die Konfron-

---

[407] Brus, Günter-Wiener Spaziergang, Innenstadt, Wien, 5.7.1965 (Fotos: Rudolf Schwarzkogler; Film, 16 mm, s/w, stumm, 2 Min. Kamera: Otto Mühl), in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 38, Nr.26, S. 40; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 677; Grenier: Brus, S. 22, 193; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.35; Jahraus: Aktion, Kap. 3.3.2, 4.2.3, 5.4.2, 5.5, 5.6.1; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 118, 172, Nr.8; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 299ff.; Loisy: Limites, S. 204, 361; Schimmel: Actions, S. 331; Schröder: Identität, S. 65, Abb.11, S. 77f., 86f.; Vergne: Art, S. 81f.; Weibel: Kunst 1979, S. 52, 54; Weibel/Export: Wien, S. 58, 247; Weibel/Steinle: Identität, S. 267. Abb. in: Die Schastrommel. Oktober 1970, o. P.

[408] Brus, Günter/Mühl, Otto u. a.-1. Totalaktion – Ornament ist ein Verbrechen, Villa Heller, Elsslergassse, 1130 Wien, 2.6.1966, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 120, 173, 249.
Brus, Günter/Mühl, Otto u. a.-2. Totalaktion – Die für vernünftige Geisteskranke nicht ohne Bedeutung sein dürfte, Galerie Dvorak, Lagergasse, 1030 Wien, 24.6.1966, in: Jahraus: Aktion, Kap. 5.2, 5.3, 5.4.1; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 120, 173, 209, 250; Weibel/Export: Wien, S. 129, 250.
Weitere öffentliche Koaktionen von Brus und Mühl:
Brus, Günter/Mühl, Otto (mit Susan Khan und Peter Weibel)-Ten Rounds for Cassius Clay, Destruction in Art Symposium (s. Anm. 436), St. Bride Institute, London, 13.9.1966 (Farbdias: Hanns Sohm, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart). In: Amaya: Destruction, S. 6f., 10; Hansen: London, S. 54; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 158; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 120, 175, 209, 251; Loers/Schwarz: Aktionismus, S. 81; Scheugl: Underground, S. 172; Schimmel: Actions, S. 182; Stiles: Introduction, S. 5; Weibel/Export: Wien, S. 131, 251; Bericht von Hanns Sohm gegenüber d. A., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 20.4.1996; Brief von Günter Brus an d. A., 3.12.1999; s. Kap. 2.5.2.1.
Direct Art Group mit Mühl, zusätzlich mit Brus, Direct Art Festival, Porrhaus, Treitlstraße 3, Wien 4, 9.11.1967, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 138, 255; Weibel/Export: Wien, S. 187f., 260, 287.

[409] Brus, Günter/Kren, Kurt-20. September, 27.9.1967, Film, 16mm, s/w, stumm, 6'53". Filmort: Wohnung Brus, Adalbert-Stifter-Straße, 1020 Wien. Verleih: Austria Filmmakers Cooperative, Wien; P.A.P., München), in: Henri: Environments, S. 169; Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 47, 128f.; Jahraus: Aktion, Kap. 5.6.1;

tation der Aufnahmen der Nahrungsaufnahme und der Notdurft im Innenraum mit Aufnahmen im Außenraum wandelt Kren das Aktionstheater eines Soloperformers in ein Filmplot mit kameraspezifischer Beobachterperspektive. Von der selbstbezüglichen Schnittfolgenkomposition Krens hängt ab, wie lange einzelne darstellende und somit fremdbezügliche Sequenzen zu sehen sind. Die Montage wird ›narrativ‹ durch ein Schnittkonzept, nicht durch ein Plot mit fiktiven Rollen: Der Wechsel zwischen Aktionen Fremder im Außenraum und Brus‹ Aktionen im Innenraum konstituiert eine Narration aus filminternen Querverweisen zwischen verschiedenen Sequenzen. Rollen(spiele) werden in den darstellenden Teilen durch (direkte) Handlungen ersetzt – drastisch ausgedrückt: Ein Akteur ist kein Trinker oder Esser und kein Pisser oder Scheißer, sondern trinkt, ißt, pißt und scheißt. Der Film »20. September« ist sowohl abstrakter als auch konkreter als Spielfilme: Abstrakter in den in der »Zeitdimension« formal als sich wiederholender Wechsel zwischen Innen- und Außenraumaufnahmen organisierten Schnittfolgen und konkreter im Verzicht der abgefilmten Aktionen auf Rollenspiel wie in der für den Beobachter erkennbaren direkten Behandlung des Bildträgers durch Montieren (Schneiden und Kleben).

Nach ihren gemeinsamen Aktionen von 1966 und 1967 realisieren Brus und Mühl kollektive tabubrechende »Körperanalysen« 1968 mit Anni Brus und Rudolf Schwarzkogler in dem Film »Satisfaction«.[410] Brus uriniert und defäktiert in der Soloperformance »Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns« 1968 in Aachen zum ersten Mal öffentlich. Er ritzt sich das Hemd und die Brust auf, wobei ihn ein Foto[411] in einer die Wunde präsentierenden Pose zeigt, die Oskar Kokoschkas Selbstporträt auf einem Plakat von 1910 im ›Zeige Deine (Seiten-)Wunde‹-Gestus aufnimmt: wie ein auf und in den männlichen Körper projiziertes vaginales Wundmal.[412]

Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 138, 176; Scheugl: Underground, S. 91f., 118f., 174; Weibel/Export: Wien, S. 43, 245. Robert Whitman projiziert in »The Night Time Sky« (New York, 15.5.1965, in: s. Anm. 558) auf ein kuppelförmiges Zeltdach einen Film mit Toilettenaktionen wie Urinieren und Defäktieren (Sandford: Happenings, S. 109f.). Bei Whitman ist diese Filmprojektion ein Ereignis unter anderen Projektionen und Aktionen, während sich Brus und Kren in »20. September« auf Nahrungsaufnahme und Defäktation konzentrieren.

[410] Aktionen mit Günter Brus und Otto Mühl: s. Anm. 408.
Zur »Körperanalyse«: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 48; Grenier: Brus, S. 38f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 137f., 209; Schröder: Identität, S. 68-72, 95ff. Brus, Anni und Günter/Mühl, Otto/Schwarzkogler, Rudolf-Satisfaction: Günter Brus bittet um Ruhe, alles Gute zum Muttertag wünscht Otto Mühl, Frühjahr 1968 (Film, Kamera: Dobrowitsch, Verleih: P.A.P., München), in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 48; Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 90, Abb.101; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 138, 178, 256; Weibel/Export: Wien, S. 200, 262.

[411] Weibel/Export: Wien, S. 62.

[412] Brus, Günter-Der helle Wahnsinn..., Reiff-Museum, Foyer, Aachen, 6.2.1968, in:

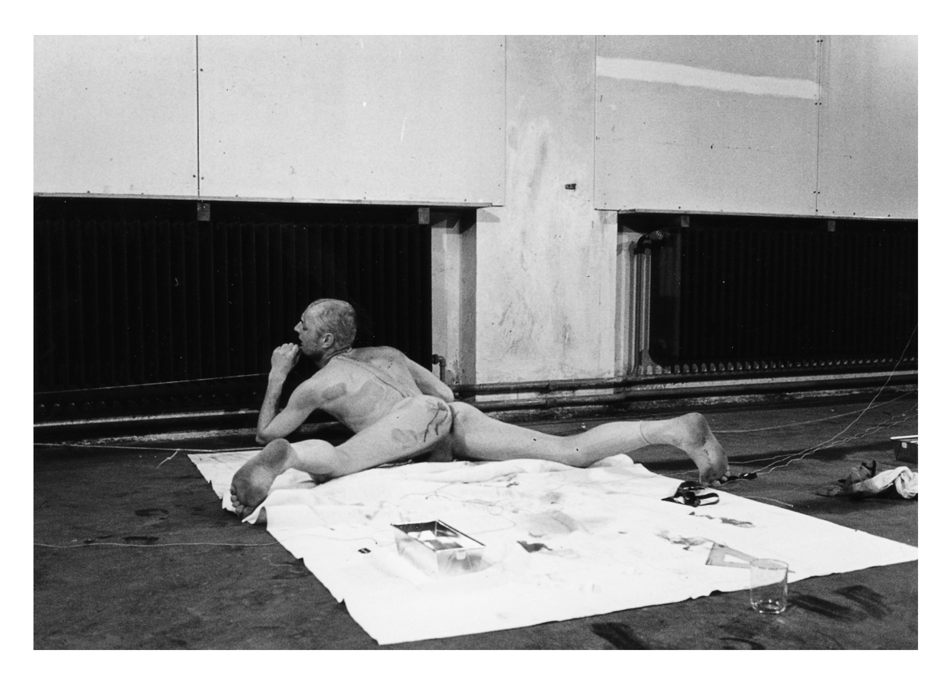
Die Aussonderungen des Körpers werden von Brus auf und in den Körper zurückgeführt – so das Trinken des eigenen Urins in »Der helle Wahnsinn...«, »Kunst und Revolution« (1968, s. Kap. 2.5.2) und »Zerreißprobe« (1970) -, Ekel beim Akteur unmittelbar und beim Beobachter mittelbar im Nacherleben erzeugend.

Den in »Zerreißprobe« nach Ruhephasen schlagartig einsetzenden Aktionen – dem Wechsel zwischen »schockartigen Impulsen« und »Verschnaufpausen« – liegt eine exakte Partitur – sieben Zeichnungen mit Erläuterungen – zugrunde. Die Phasenschübe der realen Aktion erinnern an die Kadersequenzen des Films »Selbstverstümmelung«: Brus übersetzt offensichtlich die Zeitorganisation von Krens Filmmontage in die »psychomotorische« Aktion. Über die so ausgelösten Körpererfahrungen schreibt der Künstler:

Amanshauser/Ronte: Brus, S. 48; Grenier: Brus, S. 27, 56, 197, 291; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 136; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 60, 139, 178; Oellers/Spiegel: Leben, S. 280-285; Schröder: Identität, S. 68-72, Abb.13a-e; Weibel: Kunst 1979, S. 56; Weibel/Export: Wien, S. 61-64, 247.

Kokoschka, Oskar-Selbstbildnis, Hand auf der Brust, in: Der Sturm – neue Nummer 1910. Außerdem als Lithographie 1911 (Plakat für Wiener Vortrag am 26.1.1912), in: Hofmann: Experiment, S. 105, Nr.93; Jäger: Kokoschka, S. 219ff.; Schorske: Wien, S. 336, Abb.36, S. 337; Wingler: Kokoschka, S. 75ff.

Hermann Nitsch beschreibt in »zur symbolik der seitenwunde« die »seitenwunde christi« als »symbolische einkleidung eines weiblichen geschlechtsteils« und als »ein paradoxes symbol einer erotischen aufwallung, eines durchbruches des phallischen am höhepunkt der exzessiven buße (kreuz) für die erbsünde (beischlaf mit der mutter).« In: Nitsch: O.M. Theater, S. 61f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 78 (Vgl. Nitsch: Einführung, o. P.; Nitsch: König, S. 13ff., 31f., 43f., 53f., 157f. u. a. ; Nitsch: O.M. Theater, S. 508; Nitsch: Theorie, S. 364, 425, 480, 528). In Nitschs »4. Aktion« (»fotoaktion«, Atelier Nitsch, Brunnerstraße 132, 1210 Wien, 21.11.1963 (Fotos: Ludwig Hoffenreich), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 270, 329; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 266f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 63-66; Schimmel: Actions, S. 177, 189, 339) wird zum ersten Mal eine »seitenwunde« als Schnitt in einen Lammkadaver präsentiert und in der »6. Aktion« (Galerie Junge Generation, Börseplatz 7, 1010 Wien, 23.6.1964, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 271, 331; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 283f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 73ff.) wird zum ersten Mal der Schnitt mit einem Lippenstiftkreis hervorgehoben. Aus der »seitenwunde« der »6. Aktion« wird in Nitschs folgenden Aktionen ein wiederkehrendes Vokabular des »Orgien Mysterien Theaters«. Im »Aktionsspiel: Der Knabe« (1964) kehrt die »seitenwunde« im »leib des toten knaben« mehrfach wieder (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 249ff., 253, 260ff., 264f., 266, 270-277, 279, 282ff., 287). Nitschs Wiener Deutung der »seitenwunde christi« erklärt einen Aspekt von Brus‹ Aktion in Aachen. Brus‹ Rasiermesseraktion auf der Brust belegt die Wiener Kokoschka-Rezeption der sechziger Jahre (vgl. Anm. 524). Schließlich zeichnet Brus 1970 eine männliche Figur mit einer Vagina auf der linken Brust (Abb. in: Die Schastrommel. Mai 1970, o. P.).



26 Brus – Zerreißprobe, 1970

> Der Körper des Agierenden wird auf eine harte Probe gestellt – Muskelflattern entsteht und Keuchatem, Achselschweiß und sonstiger Schweiß und Sehstörungen mit geröteten Augen.[413]

In Aktionen wie »Strangulation« von 1968[414] oder »Zerreißprobe« von 1970 zeigt der Akteur – es ist der Künstler selbst – Selbsterfahrung nicht im Stadium höchster

[413] Brus, Günter-Zerreißprobe, Aktionsraum 1, Waltherstraße 25, München, 19.6.1970 (Film, Farbe, Ton, 16 Min. Kamera: W. Schulz. Verleih: P.A.P., München. Fotomappe Edition Hundertmark, Berlin/Köln 1974), in: Assmann/Kraml: Fiktion, S. 158-161; Amanshauser/Ronte: Brus, S. 20, 50, 157f., 160; Dreher: Brus, S. 192f.; Dreher: Innenwelt, S. 22; Francis: Brus, S. 12, 14; Grenier: Bus, S. 25, 40, 137, 200, 287, 291; Gulden /Madelung/Nemetschek: Aktionsraum 1, S. 144-147 (Zitat); Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.80ff.; Jahraus: Aktion, Kap. 2.2.2.3.5, 2.5.3, 3.3.2, 4.2.2, 4.2.4, 5.4.4, 5.6.1, 6.1.2, 9.5, 9.7; Jappe: Performance, S. 78f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 61-64, 126-132, 142f., 183; Loisy: Limites, S. 204f., 341, 367; O'Dell: Contract, S. 7; O'Dell: Theory, S. 33; Schröder: Identität, S. 71f.; Stiles/Selz: Theories, S. 754; Vergne: Art, S. 82; Walker: Kunst, S. 48, 63, o. P. (Abb. Nr.58); Weibel: Kunst 1979, S. 655; Weibel/Export: Wien, S. 74, 247; Weibel/Steinle: Identität, S. 266; s. Anm. 542. Brus‹ Notation besteht aus Skizzen, in die erläuternde »script«-Teile (s. Anm. 227) integriert sind.

[414] Brus, Günter-Strangulation, Wohnung Brus, Adalbert-Stifter-Straße, 1020 Wien, November 1968 (Film: Ch. Stenzel), in: Grenier: Brus, S. 198f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 140, 180, Nr.35.

Selbstkontrolle, sondern im Stadium größter Dissoziation seines Ich durch Schmerzen. Die kalkulierte Systematik der Tortur entpuppt sich als Systematik des Körpers selbst, sobald der Beobachter erkennt, daß der Akteur die Erfahrungen des Schmerzes und des eigenen Körpers als untrennbare vorführt: Die schmerzhafte Tortur bietet einen kalkulierbaren Weg zu einer jenseits allen Kalküls gesuchten Selbsterfahrung. Die selbst auferlegte Tortur ist auch als Demonstration der Folgen der in einer sozialen Umgebung fortwährend erlebten und schließlich verinnerlichten Entfremdung verstehbar. Im Extrem der Anpassungs- wie der Abwehrreaktionen, mit denen der Körper die Systematik der Macht beantwortet, wird die Systematik des Körpers erfahrbar gemacht; in der einen Systematik die andere erkannt.

Brus führt exemplarisch an seinem Körper den Umschlag vom Einen ins Extrem des Anderen und umgekehrt vor, ohne Aussicht auf ein Gleichgewicht zwischen beiden Seiten oder auf eine Vermittlung des Einen mit dem Anderen zu einem Dritten.[415]

---

[415] Vgl. Bataille, Georges: Madame Edwarda (1941). Neu in: Bataille: Oeuvres, Vol. III, S. 10-13.: «Et je ne saurais pas ce qui arrive, si je ne savais rien du plaisir extrême, si je ne savais rien de l'extrême douleur!...nous sommes dans le fond de la nuit. Mais au moins pouvons-nous voir ce qui nous trompe, ce qui nous détourne de savoir notre détresse, de savoir, plus exactement, que la joie est la même chose que la douleur, la même chose que la mort...Nous ne parvenons à l'exstase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit...L'être nous est donné dans un dépassement intolérable de l'être, non moins intolérable que la mort. Et puisque, dans la mort, en même temps qu'il nous est donné, il nous est retiré, nous devons le chercher dans le sentiment de la mort, dans ces moments intolérables où il nous semble que nous mourons, parce que l'être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident...Même dans la perspective de [Marquis de] Sade, la mort est détournée sur l'autre et l'autre est tout d'abord une expression délicieuse de la vie.» Bataille: Oeuvres, Vol. VIII, S. 188; Ebda, Vol. XI, S. 569: «C'est que la vie a sa plus grande intensité au contact glaçant de son contraire.» Vgl. Bataille: Erotik, S. 261, 282f. u. a.; Derrida: Schrift, S. 381, 421: »...das Erwachen zum Tode.« Vgl. Bachtin: Rabelais, S. 359f. über die »groteske Körperkonzeption« (s. Anm. 388) in der »mittelalterlichen und Renaissance-Literatur«: Es »geschehen auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper -, an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und jungen Körper. In allen Ereignissen des Körperdramas sind Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten...Wir haben...erörtert, daß die grotesken Motive im Grunde einen zweileibigen Körper konstruieren. In der endlosen Kette des körperlichen Lebens markieren sie die Stellen, wo ein Glied ins andere übergeht, wo das Leben des einen Körpers aus dem Tod des anderen geboren wird.« Im Unterschied zu Batailles »Exzeß« ist Bachtins »zweileibiger Körper« (vgl. Bachtin: Rabelais, S. 363) »dialogisch« konzipiert: Leben und Tod sind nicht nur in einem Körper aufeinander bezogen, sondern markieren auch den Übergang zwischen

Auf 17 Zeichnungen von 1966 erläutert Brus in Text und Bild den Ablauf einer Aktion. Der Akteur zieht sich auf einen Aktionsradius in Form eines Kreissegmentes in einer Ecke zurück. Die Füße sind mit einer Schnur gefesselt, deren anderes Ende an der Wandecke befestigt ist. Nach einem »gewohnten Rhythmus« der Geräusche vom Magnetophon und der folgenden Reaktionen des Akteurs tritt eine Ruhephase vor dem stärksten Ton mit den heftigsten Gegenreaktionen ein. Nach diesem Ende des zweiten »Sektor[s]« folgt der »III. Sektor« als Abschluß der Aktion: Der Akteur wartet in »bewegungsloser Kauerstellung«. Punkt 12. des »Handlungsablauf[s]« lautet: »Rückzug zur Ecke, Ruhelage kauernd bis Tod.« [416] Den Umschlag von intensiv-schmerzhafter Lebenserfahrung in Todesstarre konzipiert Brus 1966 im beschriebenen Aktionsentwurf.

Ein Film und eine Fotomappe der Edition Hundertmark (Berlin/Köln, 1974) dokumentieren »Zerreißprobe«, die letzte Aktion von Brus. Danach beschränkt sich Brus auf (Serien von) Zeichnungen mit Texten: Hier kann er Körperzeichen de- & rekombinieren, ohne auf die Irreversibilität von realen Verletzungen achten zu müssen. Der reale Körper wird zum Referent oder ersetzt durch den (zerstückelbaren) imaginären: Die Spannung zwischen Realkörper und Körperbild wird in einigen Zeichnungen problematisiert und in anderen wird der phantastischen Körperimagination freier Raum gelassen. So zeigen Illustrationen des imaginären Körpers nicht nur Körperzerstückelungen und Folterinstrumente (»Sonate Nr.1: ›Irrwischsonate‹«), sondern auch Körperphantasien wie Genitalien an verschiedenen Körperstellen: Brus stellt sich in eine von Aubrey Beardsley, Hans Bellmer und Pierre Klossowski geschaffene Tradition der mit graphischen Mitteln präsentierten phantastischen Körpertransformation. Vom Künstler geschriebene literarische Texte verschaffen dem (Leser-)Beobachter des Buches »Irrwisch« (1971) Anlässe zur Ausdifferenzierung von Imaginationsebenen zwischen den beiden in Illustrationen präsentierten Alternativen, zwischen Referenzen auf reale Körper und phantastischen Körperbildern.[417]

Körpern. Die Soloperformances von Brus können sowohl im Sinne Batailles ›einleibig‹ als auch als Markierung der Grenze ein-/zweileibig von Seiten des ›Einleibigen‹ verstanden werden. Die vom Akteur markierte Grenze der Selbstüberschreitung zum ›Zweileibigen‹ kann vom Publikum in »Beobachtungsoperationen« zur Überschreitung Selbst/Anderes erweitert werden. Der Akteur kann mittels »innerer Dialogizität« (s. Anm. 338, 392, 402, 489) bzw. mittels Brechung der Grenze Selbst/Anderes im Selbst die in »Beobachtungsoperationen« (der Imagination) mögliche Überschreitung der Grenze Selbst/Anderes antizipieren.

[416] Brus, Günter-Entwurf für eine Aktion in der Galerie St. Stephan, Wien (nicht durchgeführt), 1966, Kugelschreiber auf Papier, in: Die Schastrommel. Nr.4. November 1971, o. P.; Glozer: Westkunst, S. 304, 472f., Nr.759 (Abb. von 17 Blättern der Galerie Heike Curtze, Düsseldorf).

[417] Brus: Irrwisch. Seiten des Originalmanuskripts (Blei- und Buntstifte auf Papier) abgebildet und erwähnt in: Francis: Brus, S. 17, 19, 40; Grenier: Brus, S. 17, 25-31,

Es gibt in Brus‹ Bildsprache ab 1973 nur ein ›Zurück‹, aber keine vermittelnde Drittheit zur Lösung der Zweitheit Todesschmerz-Selbsterfahrung, die in der Einheit des eigenen Körpers Spannungen erzeugt[418]: Der Zerfall des Körpers in die Zweitheit Fleisch-Knochen führt im Tod zum »Nichts«. In der Lithomappe »Der Kobold – la dame et le lutin« von 1985 zeigt Brus auf einem Blatt die Titelfigur, wie sie davor zurückschreckt, von einer kosmischen Geisteswelt in einen irdisch-materiellen Zustand überzugehen:

> Sie wollte mich berühren, aber ich scheute mich, als etwas Faßbares geboren zu werden.

Die Zeichnungen demonstrieren, daß es für Brus ein kosmisches Hin und Her zwischen

– einer Genese aus »Nichts« zu Etwas und
– einem Zurück ins »Nichts«

ohne Not gibt, die beiden Tendenzen in eine Gesamtbewegung zusammenzwingen zu müssen. Daß aus »Nichts« nicht Etwas entstehen kann, zählt in Brus‹ Kosmos nicht – Etwas ist nicht Naturgesetzen unterworfen, sondern ist Geist-Schatten ohne schattenwerfenden Körper. In einem metaphysischen Horizont sich beliebig teilender und wieder zusammenfügender Körper löst sich der Zwang zur Einheit in einem Körper in ein kosmisches Spiel auf, dessen Körper sich jederzeit ins »Nichts« verflüchtigen können:

> Wir warfen in anderen Welten unseren Schatten von einst, und wir berührten uns mit diesen im Nichts.[419]

142-145, 200f., 291; Klocker: Wiener Aktionismus 1983, S. 224f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 143, 148-151; Pohlen: Erotik, S. 206-215 (Abb. der in »Irrwisch« integrierten »Sonate Nr.1 ›Irrwischsonate‹«).
Brus, Günter-Die Pfaueninsel, Originalmanuskript, Mischtechnik/Papier, 1970 (in »Irrwisch« sind nur die ersten neun Seiten der »Pfaueninsel« publiziert), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 165-168.
Zu Aubrey Beardsley: Beardsley, Aubrey-Geburt aus der Wade, 1894, Zeichnung zu Lucian: History (nicht verwendet), in: Blei/Lavers: Beardsley, S. 44f.
Zu Hans Bellmer: Gauthier: Surrealismus, S. 16ff., 156, 160, 162f., 166, 207-211, 264-268; Gautier: Bellmer; Gorsen: Bild, S. 69-83, 99, 102, 131, 170, Abb.23-30; Gorsen: Sexualästhetik, S. 112f. mit Anm. 181, S. 121-124, 138, 231-247, 306, 318; Mendiargues: Bellmer.
Zu Pierre Klossowski: Gorsen: Sexualästhetik, S. 124ff.; Grenier: Klossowski, bes. S. 49-69, 205-214; Schmidt-Miescher/Gachnang: Klossowski.

418 »entzweit in Einigkeit«: Brus, Günter: Das gepflückte Augenlicht (1977). In: Brus: Stillstand, S. 14ff.

419 Brus, Günter-Kobold. La Dame et le Lutin, 8 Lithographien, Auflage: 50, sign. und num., Edition Daniel Lelong, Paris 1985. Mit Brus‹ Relationierung von Nichts und Etwas sind Überlegungen in Nitsch: Theorie, S. 189 vergleichbar: »schmerz und

Dem irdisch-materiellen Bereich ist offensichtlich die Fügung in das »Schicksal«[420] eigen, in der Einheit des Körpers die Wiederkehr des Umschlags vom einen Pol der Zweitheit in den anderen ertragen zu müssen. Aus der universalen und immateriellen Zweitheit Hell-Dunkel wird für den in einem körperlichen Etwas hausenden Lebenden eine Komplementarität von Gegenpolen mit dem Zwang, die Zweitheit Hell-Dunkel in einer Haut als Geworfenheit zwischen Leben und Tod ertragen zu müssen.

Bereits in den Zeichnungen zu dem Buch »Irrwisch« von 1971 negieren die dargestellten Transformationen des Körpers dessen irreversibel verletzbare Einheit. In realisierten Aktionen dagegen war die Funktionsfähigkeit des menschlichen Körpers als lebensfähige Einheit noch unüberschreitbare Grenze: In Realisationen von Aktionen klammerte Brus – im Unterschied zu dem erwähnten, nicht ausgeführten Aktionskonzept von 1966 – den realen Tod aus.

Das in Innen- und Außenrelationen gespaltene Selbst entgeht mit Brus im »Nichts« und in der »Blindnis« Konflikten mit der Realität durch erneute Innenwendung, die den Gegensatz von Innen und Außen in eine vom Realitätsprinzip befreite Welt transportiert: Die Innenwelt transformiert im »re-entry« die Außenwelt in Farbformen und läßt ihre physischen Aspekte beiseite. Die nach Lacan seit dem »Spiegelstadium«[421] in Körperbetrachtung und -empfindung, in Außen- und Innenwelt gespaltene und um diese nicht aufhebbare Spaltung kreisende Selbstbeobachtung ist die reale Alternative zu einer unendlichen Variation von phantastischen Zeichenwelten, die über die Spaltung durch imaginäre Verschiebungen scheinbar hinwegführt, sie aber tatsächlich nur vielfach bricht.

Rudolf Schwarzkogler konstruiert 1965 bis 1966 Situationen mit Akteuren für Fotosequenzen. Die Fotosequenzen (1. bis 6. Aktion) präsentieren Arrangements mit Objekten, Tierkadavern (Fische, Hühner), Aktricen und Akteuren. Die Arrangements bestimmt eine Dramaturgie, die narrativ besetzbare Zeichen zu Farbformgefügen zusammensetzt. Die Bildzeichen sind in autonomen und mitteilenden Zeichenfunktionen lesbar: Zwischen den autonomen und mitteilenden Zeichenfunktionen, zwischen Farbforminszenierung und einem Handlungskonzept folgender Szenendramaturgie ergeben sich Relationen des indifferenten ›Nebeneinanders‹ und der ›Spannungen‹.[422]

---

freude, zeugung und verwesung, tod und geburt, kreuz und auferstehung, nichts und sein bedingen einander.« (Vgl. Nitsch: Theorie, S. 198, 209)

[420] Brus, Günter-Stichprobe, Bild-Dichtung, Offset, 14 Seiten mit Fadenheftung, unlimitiert, Maximilian Verlag Sabine Knust, München 1986.

[421] »re-entry«: »Wiedereintritt[…] der Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene (oder: einer Form in die Form)«, »selbstreferentielle Handhabung der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz« (Luhmann: Wissenschaft, S. 94, 190. Vgl. Baecker: Kalkül, S. 107ff., 113, 120-127, 140, 160f., 201f.; Fuchs/Luhmann: Reden, S. 13; Luhmann: Beobachtungen, S. 68f. mit Anm. 31; Luhmann: Gesellschaft,

Schwarzkogler hat seine 2. bis 6. Aktion (1965-66) für »zuckartige« Bewegungen und für den fotogenen, bewegungslosen Moment »zum Starren«[423] geplant. Auf Schwarz-Weiß-Fotos sind Akteure – in der 2., 3. und 4. Aktion Heinz Cibulka und in der 6. Aktion der Künstler – geschminkt, mit Mullbinden bandagiert und mit Elektrodrähten verschnürt auf weißen Laken zu sehen. In den Fotos der 2. und 3. Aktion werden die verbundenen Penisse mit Farb- beziehungsweise Blutspuren so arrangiert, daß sie als Vorbereitungen zu Kastrationen lesbar sind. Rasierklingen, Scheren und Einspritznadeln liegen neben dem bandagierten Penis auf einer schwarzen Unterlage. Das formale Kalkül der Inszenierung provoziert Kastrationswünsche und bannt sie zugleich bildhaft.

Die »6. Aktion« ist das Resultat eines Medizinisches evozierenden Arrangements in einer Weiß-in-Weiß-Fotoästhetik: »KRIMINALFÄLLE[...]« mit bandagiertem Akteur, zwei bandagierten Ballons, einem schwarzen Spiegel, zwei toten Hühnern, einer Flasche, Glühbirnen, Messer, Stethoskop und Elektrokabel.[424] Durch die An-

---

S. 45f., 50f., 58f., 98, 179-183, 576, 597f., 866; Luhmann: Kunst, S. 19, 102, 123, 169 mit Anm. 9, 174, 218, 241, 474-477, 487; Luhmann: Systeme, S. 547, 640f.; Luhmann: Wissenschaft, S. 74, 83f., 94f., 189f., 203, 223, 314f., 379f., 545, 716 mit Anm. 13; Roberts: Paradoxie, S. 24f.; Spencer-Brown: Laws, S. 56ff., 69-76, 102-106). »Reentry« heißt im obigen Textzusammenhang: Wiederkehr der Außenwelt in der Innenwelt nach der Trennung von Innen- und Außenwelt.

»Spiegelstadium«: Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je...(1949). In: Lacan: Ecrits 1966, S. 93f.: «...le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous apellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'Innenwelt à l'Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi.»

[422] »autonome« und »mitteilende Zeichenfunktionen«: s. Kap. 5.5 mit Anm. 700, 702. Unter ›Spannung‹ wird hier eine wechselseitige ›Negation‹ verstanden.

[423] Brus, Günter: o. T. In: Schwarzkogler, Rudolf-Mappenedition mit Fotos und Textfaksimile. Edition Conz-Asolo. Verona. Zit. in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 352.

[424] »KRIMINALFÄLLE[...]«: Schwarzkogler, Rudolf: lose Heftblätter II (um 1967/68). In: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 251.

Schwarzkogler, Rudolf-2. Aktion »o. T.«, Wohnung Heinz Cibulka, Kaiserstraße, 1070 Wien, Sommer 1965 (Modell: Heinz Cibulka. Fotos: Ludwig Hoffenreich), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 145, 186-193; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 91, 351f., 371; Krull/Morgan: Action, o. P.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 74, 339; Pagel: Schwarzkogler, S. 69.

Schwarzkogler, Rudolf-3. Aktion »o. T.«, Wohnung Heinz Cibulka, Kaiserstraße, 1070 Wien (Modell: Heinz Cibulka. Fotos: Ludwig Hoffenreich), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 94-102, 143ff., 152-156, 194-202; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 351f., 353; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 75, 339; Noever: Aktionismus, S. 64-71, 74; Schimmel: Actions, S. 186, 342; Weibel/Export: Wien, S. 120f., 249.

ordnung von Aktionsobjekten um den Akteur werden Spuren zu möglichen Tathergängen gelegt. Das Farbformspiel dient sowohl der narrativen Dramaturgie wie es sie unterhöhlt. Die durch die Mullbinden erzielten Weiß-in-Weiß-Abstufungen erlauben eine Kontextualisierung der Darstellung im Medizinischen, erzeugen aber auch eine Aura, die über das Medizinische hinaus und auf das Künstlerische zurück weist: Die (noch zu schreibende) Geschichte der weißen Monochromie beginnt mit Kasimir Malewitschs »Suprematistischer Komposition: Weiß auf Weiß« von 1918 und wird von Wladyslaw Strzeminski 1930-32 mit weißen All-over Fakturen fortgesetzt. Mark Tobey stellt in seinen »White Writings« (ab 1935) auf der Basis asiatischer Formen des Schreibzeichnens ein zu den Reliefformationen der Faktur komplementäres Konzept vor. Beide Konzepte kombinieren Künstler wie Jasper Johns ab Mitte der fünfziger Jahre und Raimund Girke sowie Hermann Goepfert seit Ende der fünfziger Jahre. Ellsworth Kellys »White Plaque: Bridge Arch and Reflection« (1951-55) und die weissen Monochrome von Robert Rauschenberg (1951-52) sehen mit ihren glatten Oberflächen von Faktur ebenso wie von Skripturalem ab, während Alberto Burris »Bianco« (1952) und Piero Manzonis »Achrome« (1958-63) die Faktur wiederbeleben. Bei Manzoni ist die Faktur nicht nur Resultat des Farbauftrags, sondern auch der Materialbearbeitung des Farbträgers. Günter Uecker belebt nicht nur die Faktur wieder, sondern sprengt ab 1957-58 die Norm des flachen, rechteckig begrenzten Bildträgers mit Nagelreliefs, die plastisch nach vorne und seitlich über den Trägerrand hinaus auskragen. Dieser Übergang vom flachen Farbträger zum plastischen Objekt findet bei Uecker auf andere Weise statt als zwischen 1949 und 1955 bei Ellsworth Kelly. Von dessen Übergängen vom weißen Bildrelief zum »Cutout in Wood« unterscheiden sich Ueckers Nagelreliefs, da er mit ihnen die Präsentationsformen Malerei, Relief und Skulptur nicht mehr nur durch Übergänge zwischen kunstintern vorcodierten zwei- und dreidimensionalen Trägern verbindet, sondern die Nagelprozedur auch auf kunstexternen Trägern ausführt: Jedes Material wird als Träger möglich, das geweißelt werden kann und in das Nägel eingeschlagen werden können. Gegenüber Ueckers Brückenschlägen zwi-

---

Schwarzkogler, Rudolf-4. Aktion »o. T.«, Wohnung Heinz Cibulka, Kaiserstraße, 1070 Wien, Sommer 1965 (Modell: Heinz Cibulka. Fotos: Franziska Cibulka (Krammel)), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 104-112, 142, 146, 203-212; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 351f., 354ff.; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 339; Stiles: Schwarzkogler, S. 34; Weibel/Export: Wien, S. 119, 249.
Schwarzkogler, Rudolf-6. Aktion »o. T.«, Wohnung Rudolf Schwarzkogler, Werdertorgasse, 1010 Wien, Frühjahr 1966 (Akteur: Rudolf Schwarzkogler. Fotos: Michael Epp), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, Cover, S. 128-137, 140f.146, 226-238; Jahraus: Aktion, Kap. 5.4.5; Jappe: Performance, S. 205f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 84-87, 352, 358f., 377; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 339; Schimmel: Actions, S. 187, 292f., 342; Sonnberger: Kunst, S. 36f., CD-ROM; Weibel/Export: Wien, S. 122ff.249. Psychologische Interpretationen in: Bronson/Gale: Performance, S. 233; Pagel: Schwarzkogler, S. 69; Stiles: Notes, S. 38.

schen Malerei und Objektkunst sowie gegenüber Experimenten mit den Konzepten von Faktur und Writing ist Schwarzkoglers Verwendung der Farbe Weiß im Frühwerk (1961-63)[425] als zaghaftes Überschreiten der abstrakten Farbkomposition

[425] Erwähnte weiße monochrome Bilder in chronologischer Folge:
Malewitsch, Kasimir-Suprematistische Komposition, 1918, Öl auf Lw.; Ders.-Suprematistische Komposition: Weiß auf Weiß, 1918, Öl auf Lw., in: Besset: Couleur, S. 8; Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 95f.
Strzeminski, Wladyslaw-Unistische Kompositionen Nr.9-11, 1931, Öl auf Lw., in: Besset: Couleur, S. 117ff.; Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 114ff.; Internet/URL: http://www.ddg.com.pl/strzeminski/catalogue_I.html (Catalogue of Works, Nr. I.47-49) (20.9.1999).
Tobey, Mark-White Writings, ab 1935, Beispiele in: Bischoff: Kunst, S. 206f., 210; Rathbone: Tobey, S. 26-38, 45-54.
Kelly, Ellsworth-Window III, 1949, Öl und aufgenähte Schnur auf Lw.; Ders.-Cutout in Wood, 1950, Gipsanstrich auf Holz; Ders.-St. Louis II, 1950, Öl auf Pappe über Holz; Ders.: White Relief, 1950, Öl auf Holz; Ders.-White Plaque: Bridge Arch and Reflection, 1951-55, Öl auf Holz, alle in: Bois/Cowart/Pacquement: Kelly, o. P., Abb.31, 44, 46, 48, 95, S. 162, 164f., 176, Kat. Nr.32, 42, 45, 48, 99; Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 217.
Rauschenberg, Robert-White Paintings, 1951-52, »rolled with enamel paint« auf Lw., in: s. Anm. 101.
Burri, Alberto-Bianco, 1952, Zinkweiß und Leim auf Lw., in: Sarteanesi: Burri, S. 38f., Nr.125.
Uecker, Günther-Struktur, 1957, Nägel und Kunstharz auf Lw. auf Holz; Ders.-Informelle Struktur, 1957, Gips auf Lw. auf Holz; Ders.-Weiß Horizontal, 1958, Öl auf Pappe; Ders.-Vertikale Struktur, 1958, Öl auf Lw., alle in: Honisch: Uecker, S. 27, 29, 33, 39, 171f. (WVZ 30f., 61, 63).
Manzoni, Piero-Achrome, 1958-63, Kaolin auf Lw. (auf Holz geleimt) und andere Materialien wie Polystyrolkugeln auf Lw., Beispiele in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 44f.; Besset: Couleur, S. 85, 166f.; Celant: Manzoni, S. 27-37, 40, 43f., 47, 58-60, 78, 103-165, 168, 173-177, 188-200, 203-209, 214-222, 224-245, 248ff., 261-264, 266-269; Damsch-Wiehager: Zero, S. 13, 17, 24, 31, 126f., 131, 134, 140f., 163; Daniels/John: Sammlung, S. 144; Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 135, 202; Glozer: Westkunst, S. 249, 251, 442; Kersting: Kunst, S. 180-183; Weibel/Steinle: Identität, S. 204f.
Schwarzkogler, Rudolf-o. T., um 1961/62, Öl auf Lw., Wien.
Ders.-o. T., 1962/63, Öl, Acryl, Spachtelmasse und Schnur/Holz, beide in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 55f.; Weibel/Steinle: Identität, S. 257.
Weitere weiße monochrome Bilder der fünfziger Jahre:
Hans Bischoffshausen (Fossil, 1956, Öl, Sand und PVC auf Hartfaserplatte, in: Rohsmann: Bischoffshausen, S. 41), Gerhard Hoehme (Hommage à Fautrier (Borkenbild), 1957, in: Osterwold: Kunst, o. P.), Jasper Johns (White Flag, 1955, Enkaustik und Collage auf Lw., in: Orton: Johns, S. 138, Ill.42; White Numbers, große Version: 1958/kleine Version: 1959, beide in: Glozer: Westkunst, S. 234, 432, Nr.544; Joachimides/Rosenthal: Kunst, o. P., Nr.146), Yves Klein (M 70f., 1957, in: Wember: Klein, S. 71), Barnett Newman (The Name II, 1950, Magna und Öl auf Lw., in: Herzogen-

zu verstehen. Schwarzkogler greift auf etablierte Kompositionsweisen mit zentraler und peripheren kleineren Formen zurück, statt auf All-Over Reihenstrukturen. 1965/66 dienen ihm »geweißte Holzplatte[n]« als Träger für Objekte wie Brote, Rasierklingen und Seifen.[426] Auf den s/w-Abzügen der Aufnahmen zur »6. Aktion« werden abbildende Zeichen in einer zugleich aus- wie entdifferenzierenden Weiß-in-Weiß-Komposition mit wenigen schwarzen Elementen präsentiert: Schwarze Elemente sind eine quadratische Glasplatte, Schnüre und Leuchtbirnen. Während Uecker das weiße Bildobjekt über das Materialbild in ein dreidimensionales Objekt im Realraum überführt, reduziert Schwarzkogler die Weiß-in-Weiß-Differenzierung auf das Bildrechteck von Fotos und führt über die Hell-Dunkel-Graduierung der Schwarz-Weiß-Abzüge quasifilmische narrative Elemente ein.

---

rath: Raum, S. 57; Hess: Newman, S. 69), Ad Reinhardt (Untitled, 1954, Öl auf Lw., in: Inboden/Kellein: Reinhardt, S. 22, 130, Kat. Nr.14), Robert Ryman (o. T., Werke mit monochrom weißem Farbauftrag (Öl, Email) auf Lw., ab 1958, Beispiele in: Besset: Couleur, S. 27, 53, 59, 134f., 137; Crow: Rise, S. 115ff., Ill.79; Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 72, 219f., 346; Glozer: Westkunst, S. 279, 464, Nr.719f.; Joachimides/Rosenthal: Kunst, o. P., Nr.195f.; Sauer: InK, S. 5-34; Strickland: Minimalism, S. 26f.), William Turnbull (29-1958, 1958, Öl auf Lw., in: Crow: Rise, S. 117, Fig.80), Jef Verheyen (Witte Ruimte, 1957, Kasein und Papier auf bemalter Jute, in: Besset: Couleur, S. 173); Maria Helena Vieira da Silva (Composition blanche, 1953, Öl auf Lw., in: Glozer: Westkunst, S. 197, 409), Herbert Zangs (o. T., 1953, Kunstharzfarbe auf Pappe auf Lw., in: Lütgens: Fluxus, S. 53, 85; o. T., 1953, weiße Kunstharzfarbe und Spachtelmasse auf Papier auf Tischlerplatte, in: Daniels/John: Sammlung, S. 215).
Europäische Beispiele weißer Monochromie, um 1960:
Raimund Girke (o. T., 1958, in: Weiermair: Kunst, S. 150, 411), Johannes Gecelli (Einige Flaschen, 1959; Der Maltisch, 1959, beide in: Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 159); Heinz Mack (Dynamische Struktur – Weiß auf Schwarz, 1956/57, in: Glozer: Westkunst, S. 443, Nr.603), Fabio Mauri (Schermo in legni bianchi, 1959, in: Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 146), Otto Piene (Weisslicht/gelblicht, 1959, in: Besset: Couleur, S. 168; Organische Struktur, 1960, in: Glozer: Westkunst, S. 253, 443, Nr.604), Jan J. Schoonhoven (Erste serieel relief, 1960, in: Glozer: Westkunst, S. 253, 443, Nr.602), Hermann Goepfert (Weißbilder, 1960, in: Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 137, 336; Weiermair: Kunst, S. 154, 411), Herman de Vries (Wit schilderij, 1960, in: Bruns: de Vries, S. 35), Adolf Luther (Entmaterialisierung, 1961, in: Drechsler/Weibel: Bildlicht, S. 133, 340; Entmaterialisierung, 1961, in: Damsch/John: Sammlung, S. 136), Enrico Castellani (Superficie bianca, ab 1961, in: Besset: Couleur, S. 169; Damsch-Wiehager: Zero, S. 60-79).

[426] Schwarzkogler, Rudolf-o. T., um 1965/66, vier zerstörte Arbeiten mit Objekten (Brote, Rasierklingen, Seifen) auf geweißten Holzplatten, alle in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 45f., 58, Abb.72-75.
Vgl. Schwarzkoglers Verwendung von Rasierklingen auf monochrom weißen Flächen (Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 58f.) mit Samaras, Lucas-o. T., 23.12.1959, Farbe, Rasierklingen und Toilettenpapier auf Druckplatte aus Holz und Metall, in: Marter: Limits, zwischen S. 76 und 77, Pl.23; Vanderlip/Jordy: Samaras, S. 10.

Weiß verwendet Schwarzkogler 1966 in den Fotos zur »6. Aktion« als Angebot zur Semantisierung durch Analogien – hier aus den Bereichen Medizin und Kunstgeschichte – wie zur Desemantisierung durch die tendenzielle Auslöschung von Konturen und Helligkeitsunterschieden. Die Semantisierung durch den Bezug zur Kunstgeschichte der weißen Monochromie verweist zugleich auf eine Tradition der Reduktion von Fremdbezügen durch Desemantisierung. Diese Geschichte der Desemantisierung führt weg von Bilddarstellungen und hin zum abstrakten Gemälde mit im Extremfall auch in der Farbpalette auf Monochromie reduzierten Farbauftrag auf flachen (bis reliefhaften) Trägern, während Schwarzkogler den Prozeß umkehrt und darstellend-mitteilende Zeichenfunktionen wieder einführt – nicht ohne Spannungen mit autonomen Zeichenfunktionen zu provozieren.

Darstellung und Farbe setzt Schwarzkogler in der »1. Aktion« (1965)[427] parallel zu seinen Objektmontagen auf »geweißte[n] Holzplatte[n]« (s. o.) ein. In der darauf folgenden Reduktion der Fotoaktionen auf Weißabschattungen mit schwarzen Störfaktoren führt Schwarzkogler das darstellende Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie auf seine Komponenten zurück und führt damit eine Selbstbezüglichkeit ins fotografische Medium ein, die den Prozeß der künstlerischen Avantgarde von der darstellenden Malerei zur Reduktion auf eine selbstbezügliche, den Farbauftrag thematisierende Malerei ansatzweise in der Fotografie wiederholt. Zugleich gibt Schwarzkogler das für die Kamera konstruierte Tableau und damit die mitteilenden, dieses Tableau darstellenden Zeichenfunktionen nicht auf. Aus den Weißgraduierungen der »6. Aktion« tauchen darstellende Zeichen zwischen den Lichtstrahlen einer Glühbirne und dem schwarzen Quadrat wie Chiffren aus einer anderen Welt auf. Anders als Tobey in wieder – als »Cityscapes« (ab 1942) – gegenständlich lesbaren Skripturen gelingt Schwarzkogler der Effekt des ›Auftauchens‹ einer fiktiven Welt aus abstrakten Tonabstufungen in einem für die mechanische Reproduktion geschaffenen Medium – dem der Fotografie. Der Eindruck, nicht Wirklichkeit, sondern eine mögliche Welt (wie Brus in seinen phantastischen Zeichnungen) vorzustellen, gelingt Schwarzkogler in seinen Fotosequenzen von »Aktionen« durch die Reduktion auf Weißabstufungen mit schwarzen Akzenten und die erkennbare Konstruktion einer Szene. Schwarzkogler präsentiert in seinen fotografischen Bildserien als gestellt erkennbare, Psychisches zugleich freisetzende und sublimierende Aktionsmomente.

1965/66 montiert Schwarzkogler Objekte auf rechteckig begrenzte, monochrom weiße Flächen (s. o.) und folgt damit einer Tendenz, die Malerei ins Dreidimensio-

[427] Schwarzkogler, Rudolf-1. Aktion »Hochzeit«, Wohnung Heinz Cibulka, Kaiserstraße, 1070 Wien, 6.2.1965 (Modelle: Anni Brus, Heinz Cibulka, Rudolf Schwarzkogler. Fotos: Helmut Kasaq, Ludwig Hoffenreich, W. Kindler), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 64-71, 139, 148-151, 161-185; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 80-83, 352, 383; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 39f., 334-337; Schimmel: Actions, S. 291, 293 mit Anm. 161, 164; Stiles: Notes, S. 32f.

nale zu erweitern. Gleichzeitig fügt er zusammen mit wenigen VorreiterInnen der kunstintern etablierten Medienlandschaft (Malerei, Skulptur, (Druck-)Graphik) Foto-Aktionen hinzu. Mit seiner Suche nach einem Weg aus den Engpässen der Reduktion der künstlerischen Mittel auf autonome Zeichenfunktionen folgt Schwarzkogler 1965/66 einerseits einem Zug der sechziger Jahre zu einem postavantgardistischen Pluralismus gleichzeitig möglicher Kombinationsweisen von Elementen der Abstraktion (Reihenstrukturen) und der Objektkunst (Collage und Montage) mit Realismen (Darstellung von Wirklichkeit in Fotografie und Malerei) (s. Kap. 1.1.6). Andererseits erweitern er und einige KünstlerInnen diese kunstinterne ›Medienlandschaft‹ um aktionistische Elemente der Körper(selbst)inszenierung in einer die »Body Art« (s. Kap. 2.6, 7.1) der siebziger Jahre vorwegnehmenden Weise, da die Relation Fotografie-Aktion bereits als Aktion vor und für Fotografen einen im Kunstkontext der sechziger Jahre noch ungewohnten Stellenwert bekommt (s. Kap. 7.1.1).

Schwarzkogler schreibt 1969:

> alle körper sind nur erscheinungen, bilder der vorstellung, zustände, die sich der geist aus einem willen geschaffen hat
> die materielle erscheinung entsteht aus der erde und wird wieder zur erde
> sie ist der materielle teil des astralkörpers[428]

»Astralkörper« oder »vorstellungen von bläulich smaragdenem kaltem licht verbunden mit der grausamkeit einer blendenden metallenen helle« als »symbol des gottes apollon«[429] sind Schwarzkoglers Antizipationen von Brus‹ »Auge der Blindnis«.[430] Brus stellt die »Sehschmerzlinse« Auge als sich im »Anblick der grellsten Klarheit« verengender »Schlitz«[431] vor. Auf dem Titelblatt der Bild-Dichtung »Stichprobe« von 1986 stellt er den »Anblick der grellsten Klarheit« als eine ›höhere Verdunkelung‹ dar. Die ›höhere Verdunkelung‹ ist nach Brus durch »grellste« ›Erleuchtung‹ provozierbar, zum Beispiel durch die Reizung der Sehnerven mittels »Flimmern der Farben und deren Gespielinnen, der Formen«.[432]

Brus wie Schwarzkogler setzen über das Materielle ein immaterielles Jenseits, eine Vorstellungswelt, die allein dem Willen gehorcht: Leibliches ist in der Vorstellung nur Form, Spielball der Imagination. Das Materielle wird einerseits als Konkretisierung des »Willens« aufgefaßt, andererseits als Welt der immergleichen Spannungen und des unausweichlichen Todes beschrieben. »Das Symbolische« wird vom sozial Verbindlichen in ein unverbindliches Zeichenspiel von Vorstellungs-

[428] Schwarzkogler, Rudolf: Text 7, 1. Umschrift Sankaracharya, 1969. In: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 385; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 381.
[429] Nitsch, Hermann: Rudolf Schwarzkogler. In: Weibel/Export: Wien, S. 281. Neu in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 15.
[430] Brus, Günter-Trunkene Triebe, Bild-Dichtung, Nr.3, Buntstift und Kreide auf Papier, 1983, in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 146, 163, Abb. Nr.94/3.
[431] Brus, Günter: Polipheme Brille. In: Brus: Stillstand, S. 213.
[432] Brus, Günter: Der Bär. In: Brus: Stillstand, S. 185.

welten transformiert. Das so dem Bezug zum Realen enthobene »Symbolische« kann dem »Imaginären« nicht mehr als sozial anerkannter Zeichenvorrat für Rekonstruktionen des »Realen« dienen: Die Zeichenordnungen des »Symbolischen« lösen sich im Spiel der Imagination auf. Die Bevorzugung frei wuchernder Phantasiewelten steht dann für einen Verzicht auf eine Zentrierung auf Konzepte der Wirklichkeitsrekonstruktion. Darstellende Zeichen dienen in Zeichnungen von Brus und in Schwarzkoglers Aktionsphotographien weniger der Wirklichkeitsrekonstruktion, als der Vervielfältigung von Vorstellungen möglicher Welten.

Schwarzkogler konzipiert nach den Foto-Aktionen keine Aktionen mehr, sondern Installationen, die er jedoch nicht mehr realisiert. In Schwarzkoglers Oeuvre erscheinen die Zeichnungen mit Installationskonzepten als Präsentationen seines »Gesamtkunstwerk«-Konzeptes. Darüber schreibt Schwarzkogler um 1967/68 in »Das Ästhetische Panorama«:

> DAS ÄSTHETISCHE PANORAMA WIRD DIE KEIMZELLE EINER NEUEN KUNST SEIN EINER KUNST DER REGENERIERTEN ERLEBNISFÄHIGKEIT...DAS ÄSTHETISCHE PANORAMA IST DAS EFFEKTIVE GESAMTKUNSTWERK...seit es die idee des gesamtkunstwerks gibt, besteht die tendenz, das kunstwerk so umfassend auf die sinne des betrachters wirken zu lassen, dass die ganze person davon ergriffen wird.[433]

Anders als Schwarzkogler sucht Brus im körperanalytisch orientierten Aktionismus eine Alternative zum »Gesamtkunstwerk«-Konzept. Brus schreibt 1973:

> Mich interessierte nicht das Problem, das Tafelbild zu vernichten, oder gar, im Folgeprozeß, Malerei und Theater und sonstiges Kunstgespartel in eine Gesamtkunstwerksjacke zu zwängen. Mich beschäftigte, abgeleitet von einem körperanalytischen Begreifen der Funktion des Malers, das Verhalten des Malers. Deshalb kam ich zunächst zur Selbstbemalung, und von da weg, wie soll ich sagen, zur Selbstbearbeitung. Die Gebrauchsgegenstände des Malers fingen an wegzufallen, die Bekleidungsgegenstände ebenso,...ich wurde nackt, und ich ging ins Fleisch...[434]

---

[433] Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 249.
Schwarzkogler, Rudolf-Installationszeichnungen, 1968-69, in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 261, 262, 304-307, Abb.206, 239-242, 313.

[434] Günter Brus am 24.7.1973 in einem Brief an Rainer Wick, in: Wick: Soziologie, S. 59. Mit Begriffen, die Gilles Deleuze in »Logik des Sinns« verwendet, läßt sich Brus‹ Umgang mit dem eigenen Körper als Thematisierung der »drei ersten Dimensionen des schizophrenen Körpers« bezeichnen: den »Sieb-Körper« in Aktionen sowie »zerstückelter-Körper und abgetrennter-Körper« in Zeichnungen. Über den »Sieb-Körper« schreibt Deleuze: »Freud unterstrich diese Fähigkeit des Schizophrenen, die Oberfläche und die Haut als von einer Unzahl kleiner Grübchen durchlöchert zu erfassen (Anm. : Freud, Sigmund: Das Unbewußte (1915). In: Freud: Werke, Bd. X, S. 298ff. [vgl. Freud: Psychologie, S. 158f.]...). Folglich ist der ganze Körper nur noch Tiefe und zieht und reißt alle Dinge mit sich in diese klaffende Untiefe, die eine grundlegende Involution darstellt. Alles ist Körper und körperlich. Alles ist Mischung von Körper und im Körper, Verschachtelung, Penetration.« (Deleuze: Logik, S. 115f.) Vgl.

Während Schwarzkogler die allseitige Wirkung auf den Beobachter im Werk betont, hebt Brus die Regression auf den Körper des Akteurs und die Möglichkeit seiner Verwundung und Manipulation hervor: »Gesamtkunstwerk« und »Körperanalyse« erscheinen bei den Wiener Soloperformern als sich ausschließende Alternativen. Jede der beiden Seiten, die »Gesamtkunstwerk«-Anhänger Nitsch und Schwarzkogler auf der einen und die körperanalytisch orientierten Mühl und Brus auf der anderen, teilen sich in Vertreter von Soloperformances und von kollektiven Aktionsformen.

Zwischen den »Gesamtkunstwerk«-Anhängern Nitsch und Schwarzkogler gibt es entgegengesetzte Auffassungen über den Stellenwert des »Apollinischen« und »Dionysischen«. Die Realisation des »Gesamtkunstwerk«-Konzeptes betreibt Nitsch unter »dionysischem« Vorzeichen im Medium des »Aktionstheaters«, (s. Kap. 2.5.1.1.6), während Schwarzkogler, der den Akzent auf das »Apollinische« legt, das »Aktionstheater« zur Fotosequenz und zur Installation beziehungsweise zum Installationskonzept hin überschreitet. Schwarzkoglers Installationskonzepte präsentieren Ideen für ein »Gesamtkunstwerk« als Idealwelten, als »erscheinungen..., die sich der geist aus einem willen geschaffen hat.« Die Skizzen präsentieren Installationsideale beziehungsweise Denkräume und sind kaum für Erfahrungen von Beobachtern im realen Werkraum entworfen worden: Die verräumlichten Zeichenwelten liefern für Realisationen zu spärliche Angaben. Brus und Schwarzkogler ziehen sich mit ihren Zeichnungen aus dem Spannungsfeld zwischen postavantgardistischem Pluralismus und avantgardistischen Erweiterungen der kunstinternen ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6, 2.5.1.1.13), in das sie sich mit ihren aktionistischen Arbeiten stellten, in je eine der postavantgardistischen Möglichkeiten zurück.

2.5.2 Veranstaltungen mit Aktionen und Aktionslesungen

2.5.2.1 »Multifunktionalismus« und »Conceptual Performance«

Juni 1966 gründen Günter Brus und Otto Mühl das »Institut für Direkte Kunst«.[435] Ernst Jandl vermittelt eine Teilnahme des »Instituts« am Londoner »Destruction in

---

Bachtin: Rabelais, S. 359: »So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus -, und das, was in sein Inneres führt.« Hier wird nicht behauptet, daß sich Gilles Deleuzes Auffassung des »schizophrenen Körpers« nahtlos an Michail M. Bachtins »groteske Körperkonzeption« (s. Anm. 388) anschließen läßt, sondern, daß sich Brus‹ Körperauffassung in einem Spannungsbereich zwischen Bachtins, Deleuzes und Batailles (s. Anm. 415) Körperkonzeptionen rekonstruieren läßt. Dies ist einer der möglichen Wege zu einer Rekonstruktion einer aktionistischen Körperkonzeption.

[435] »Institut für Direkte Kunst«: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 154; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 120, 209, 290; Weibel/Export: Wien, S. 250, 282ff.

Art Symposium [DIAS]«.[436] Die Mitglieder des »Instituts« Günter Brus, Kurt Kren, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Peter Weibel fahren zur Teilnahme an DIAS nach London.

Am Abend des zweiten Tages des Symposiums (10.9.1966) treten die Wiener Aktionisten zum ersten Mal auf. Peter Weibel hält sich mit seinem Vortrag »Film, Division of Labour and Direct Art« noch an die Auflage der Veranstalter des Symposiums (Gustav Metzger, John Sharkey u. a.), Vorträge zu verlesen und keine Aktionen auszuführen. Otto Mühl stört in »Translation – Action for two Voices« Juan Hidalgos Vorlesung von Teilen eines Reiseführers nach Peter Weibels Beschreibung durch »Mundgeräusche, Mundbewegungen etc., so als ob er den Text Hidalgos übersetzte.«[437] Auf Fotos von Hanns Sohm ist zu erkennen, daß Hidalgo Mundgeräusche als Folge von Mühls Manipulationen an seinem Mund produziert. Weibel versteht die Transformation von Sprache in Lautpoesie offenbar – den Aktionstitel aufgreifend – als »Translation« in eine unbekannte Sprache, tatsächlich aber wird Sprache nicht übersetzt, sondern aufgelöst bis zu sprachfreier Lautproduktion. Mühl überführt Hidalgos Lesung eines gefundenen Textes in eine Aktionslesung. Die Lesung wird (im Übergang zur Lautpoesie) durch Mundmanipulation zur Aktion statt ›nur‹ Aktionistisches in den Lesevortrag zu integrieren, wie dies bei Aktionslesungen von Gerhard Rühm und Oswald Wiener im Wiener »Zockfest« (1967, s. Kap. 2.5.2.2) und in »Kunst und Revolution« von Weibel und Franz Kaltenbäck der Fall sein wird (1968, s. Kap. 2.5.2.3).

Brus beschreibt den ersten Teil seines Symposium-Beitrages:

---

[436] »Destruction in Art Symposium« [DIAS]: Vorträge im Africa Center, 38 King Street, London, 9.-11.9.1966 und Begleitveranstaltungen an verschiedenen Orten (Programm dokumentiert in einem fünfseitigen »Preliminary Report« (o. A.: Report). Umfangreichster Bericht aller Ereignisse: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 147-164. Außerdem: Amaya: Destruction, S. 5-11 (mit acht s/w-Abdrucken von Aufnahmen des Fotografen John Prosser); Barnard: DIAS, S. 5; Goldberg: Performance 1998, S. 46f., 232; Hansen: London; Henri: Environments, S. 167-170; Hoffmann: Zerstörung, S. 50f., 53; Iles: Ono, S. 14 mit Anm. 5, S. 73, 78f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 89, 209, 250f., 290f., 335; Loisy: Limites, S. 203f., 362; Mellor: Sixties, S. 41, 190, 220; Prosser: DIAS, S. 64f. (mit 20 Fotos von Prosser. Prosser war, wie Hanns Sohm berichtet, außer ihm der einzige weitere Fotograf der DIAS-Veranstaltungen); Reichardt: Destruction, S. 441-444; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 180, 204, 237, 255, 257; Schimmel: Actions, S. 244, 272-281; Sohm: Happening, o. P.; Stiles: Introduction; Stiles: Sticks, S. 54-60; Stiles: Survival, S. 83-88; Stiles: Synopsis; S. 22-31; Vergne: Art, S. 289f. Fotos und Farbdias von Hanns Sohm sowie Zeitungsausschnitte im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

[437] Hidalgo, Juan/Mühl, Otto-Translation – Action for Two Voices, DIAS, Africa Center, s. Anm. 436, London, 10.9.1966, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 154; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 250, Nr.37; Sarmiento: Zaj, S. 107; Sohm: Happening, o. P.; Weibel/Export: Wien, S. 130, 251(Zitat); Fotos im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Äußerungen des Zeitzeugen Hanns Sohm gegenüber dem Autor, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 18.4.1996.

> [Ich las] von einem kleinen Zettel einen Text, zunehmend ins Stottern geratend. Dann stopfte ich das Papier in den Mund, zerkaute und verschluckte es.

Im zweiten Teil seines Beitrages, in »Head Destruction«, bewegt Brus seinen Kopf zunehmend schneller und heftiger in Richtung auf einen mit Papier gefüllten Papiersack, der auf einem der zum Podium zusammengestellten Tische liegt. Schließlich läßt er seinen Kopf schnell auf den Papiersack sausen, der zerbricht. Brus läßt sich dann, einen Schrei ausstoßend, nach hinten und auf den Boden fallen.[438] Brus‹ Soloperformance verstößt gezielt gegen die Vorgabe der Veranstalter: Körperaktion statt Lesung. Der Wiener Performer demonstriert in beiden Teilen seines Beitrages, daß er Destruktion nicht verbal reflektieren, sondern als Körper- und Materialaktion vorführen will. In »Head Destruction« kann die Abfolge von Knall des Papiersacks und Schrei des fallenden Akteurs Beobachter erschrecken und mehr an Autodestruktion vermuten lassen, als tatsächlich der Fall gewesen sein muß: Die mit einfachsten Mitteln ausgeführte Aktion führt zu einem auf Körper und Schmerz verweisenden »Bewußtseinstheater« (s. Kap. 2.5.1.1.5). Provoziert wird eine die Aktion nachholende Aufarbeitung, die zugleich eine Verarbeitung erinnerten Schreckens beinhalten kann. Hermann Nitsch referiert am Schluß des Abends seine Theorie des »Orgien Mysterien Theaters«.[439]

Auf eine »Tape Presentation« der »Sound Poetry« beziehungsweise der Lautpoesie und Geräuschmusik von Henri Chopin[440] in der Conway Hall (12.9.1966)

---

[438] Brus, Günter-Head Destruction, DIAS, Africa Center, s. Anm. 436, London, 10.9.1966, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 154; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 175, Nr.17; Weibel/Export: Wien, S. 251; Fotos von Hanns Sohm im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Äußerungen des Zeugen Hanns Sohm gegenüber dem Autor, Staatsgalerie Stuttgart, 18.4.1996; Zitat aus Brief von Günter Brus an d. A., 3.12.1999.

[439] Nitsch, Hermann-Lecture on the O.M. Theatre, DIAS, Africa Center, s. Anm. 436, London, 10.9.1966, erwähnt und durch Foto dokumentiert in: Conzen-Meairs: liber, S. 29; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 154; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 290; Sohm: Happening, o. P. Nach Hanns Sohm (Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 18.4.1996) wollte Nitsch einen längeren, schriftlich fixierten Text über das »Orgien Mysterien Theater« vorlesen. Gustav Metzger drängte Nitsch, mündlich zu referieren. Nitschs (nach Sohms Eindruck) nicht enden wollender Vortrag wurde schließlich an einer Stelle unterbrochen und der zweite Tag des Symposiums beendet.

[440] Henri Chopin und Bob Cobbing (Komittee-Mitglied der DIAS-Organisation) produzieren und distribuieren in den sechziger Jahren in England »Sound Poetry«. 1956 arbeitet Chopin in «Rouge» zum ersten Mal mit Tonband(gerät). 1957 führt Chopin in Paris sein erstes «audio-poème» auf Tonband aus: «Pêche de Nuit». 1960 hält Chopin die erste Lesung und 1961 stellt er seine Tonbänder zum ersten Mal öffentlich vor (Galerie Mesure, Saint-Germain-des-Prés). 1958 bis 1963 gibt er die Nummern 3 bis 19 der Zeitschrift «Cinquième Saison» heraus, in der «audio-poésie» publiziert wird. 1959 entstehen erste Schallplattenaufnahmen. 1964 bis 1974 werden für die von Chopin in Paris herausgegebene Zeitschrift «OU/Cinquième Saison» von Nr.20/21 bis Nr. 42/43/44 elf Schallplatten mit Lautpoesie von Chopin, Cobbing, François

reagieren Brus und Mühl spontan mit »Breath Exercises«. Sie unterbrechen ihre durch Mikrophone verstärkten Aktionen des Atmens, Keuchens, Stöhnens, Schreiens und Brüllens mit Turnübungen: »atmen und keuchen knapp bevor die lungen platzen.« Auf Chopins Fortsetzung der futuristischen und dadaistischen Laute und Geräusche produzierenden Aktionen in reproduzierenden Bandaufnahmen reagieren Brus und Mühl mit Körperaktivitäten, mit »Selbstleibmusik«. Klangproduktion erscheint bei Brus und Mühl als Konsequenz der Körperbewegung »Richtung Hyperventilation« [441], bei Chopins Präsentation von Tonbandaufnahmen dagegen als autonomes, den menschlichen Körper auf Lautproduktion für – allerdings maßvolle, lautverstärkende und nicht-verfremdende – elektronische Bearbeitung reduzierendes Klangwerk – obwohl er im April 1966 notiert:

> Le corps est riche. C'est le corps qu'il faut commencer à trouver, c'est lui qui est le centre, le but, aussi l'instrument de la vie, aussi le réceptacle de tout...

Brus und Mühl konterkarieren mit ihrer aus rhythmischen Körperbewegungen entwickelten Aktion zwei Aspekte von Chopins Lautpoesie: erstens die Reduktion des Körpers auf Lautproduktion und zweitens die Substitution der Performance durch Reproduktionsmedien. Die Wiener Aktionisten ersetzen zudem mit ihrer »psychomotorischen« Improvisation (vgl. Kap. 2.5.1.1.18) Probleme einer Korrespondenz zwischen Lautpoesie oder Geräuschmusik und graphischer Notation. Auch Chopin kritisiert im April 1966 in «Au-delà des Dadaismes, Surréalismes, et tous autres Isthmes par Forces d'Amour» die Reduktion des Lautproduktionsprozesses auf ein kodifzier- und damit leichter notierbares Lautvokabular:

> Puis l'on peut citer...les Futuristes italiens et russes, les Dadaïstes..., et même les systématiques lettristes, qui ont voulu «codifier» des recherches vivantes, ce qui les a condamnés à n'être que des théoriciens.[442]

Dufrêne, Bryon Gysin, Raoul Hausmann, Mimmo Rotella u. a. herausgegeben. 1979 erscheint in Paris das 400 Seiten dicke Buch «Poésie sonore internationale» mit 2 Ton-Casetten. Seit 1964 lebt Chopin wechselweise in Frankreich und England, bis er 1968 seinen Wohnsitz nach Ingatestone/Essex verlegt. Er lebt ab 1985 in Bagnolet/Paris (Barras/Zurbrugg: Poésies, S. 15, 19-22, 58-61, 99, 127-135, 157, 269; Block/Glasmeier: Music, S. 113, 202, 206, 208, 234f.; Caruso/Chopin/Martini: Colpo, S. 17-20, 108, 139; Chopin: Poésie; Chopin, Henri-Les 9 saintes-phonies. A Retrospective. CD (Staalplaat STCD 070/KP 4694). Amsterdam 1994 (mit Beiheft); Higgins: Horizons, S. 44 mit Anm. 5, S. 46, 51; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 153 mit Anm. 45; Jappe: Performance, S. 52, 168f.; Kellein: Wissenschaft, S. 147, 149; Kostelanetz: Dictionary, S. 40, 42; Lentz: Lautpoesie, S. 545-580; Loisy: Limites, S. 78, 81f., 143, 145, 147, 348, 350, 352, 359; Schraenen: Chopin; Zurbrugg/Hall: Chopin).

[441] Brus, Günter/Mühl, Otto-Breath Exercises, DIAS, s. Anm. 436, Conway Hall, London, 12.9.1966, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 157; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 175, Nr.18, S. 251, Nr.38; Prosser: DIAS, S. 65, Ill.18; Weibel/Export: Wien, S. 251 (1. Zitat); Brief von Günter Brus an d. A., 3.12.1999 (2. und 3. Zitat).

[442] Chopin, Henri: Au-delà des Dadaisme, Surréalismes, et tous les autres Isthmes par

Mühls Störungen von Hidalgos Lesung in »Translation – Action for Two Voices« lassen sich ebenfalls aus der Intention erklären, die Lautproduktion von Textbezügen zu befreien: Laute, die ein Sprecher als Wortartikulation hervorbringen will, verändert Mühl durch Eingriffe in die Artikulation(smittel). Während Mühls Störungen der Lesung Hidalgos Körper als lautproduzierendes Organ verändern und Möglichkeiten menschlicher Lauterstellung in der Abweichung von Sprachartikulation aufzeigen, versteht Chopin Elektronik als Hilfsmittel, die vom Körper erzeugten Laute hörbar zu machen. Für Chopin ist die Elektronik ein unabdingbares Medium, um nicht nur die Stimmlaute, sondern auch die Atemgeräusche von Mund und Nase hörbar werden zu lassen:

> The microphone also gives us the resounding harshness of the air going through the esophagus, the deep respirations of the bronchial tubes, the air that we can compress from teeth to cheeks...Before the electronic era, the poet was not complete.[443]

Seit Mitte der sechziger Jahre konzentriert sich Chopin nicht mehr auf die Worte, sondern auf »the linguistic micro-particles, the language of the body...And so we have, for instance, ‹Le Corps›, the Chopin of 1966 fully alive, breathing, loving, suffering…«[444] Chopin kombiniert die Lautproduktion der Stimme mit Mikrophonaktionen: Er schiebt das Mikrophon in den Mund. Das Mikrophoninput wird durch die Steuerung der Aufnahmetechnik und den vom Akteur – in Performances auch von Beobachtern – manipulierbaren Output über Verstärker und Lautsprecher bearbeitet.[445] Chopin setzt den Körper als »an immense factory of sounds« in Aktionen mittels Mikrophon, Tonbandgerät, Verstärker und Lautsprecher ein und bearbeitet die Laute in Bandaufnahmen mittels Überlagerungen (Playback/Overdub), Geschwindigkeitsveränderungen, Nachhall, Spezialechos und anderem. Sonst kaum hörbare Stimmamplifikationen werden durch die Elektronik zugleich verdeutlicht und verändert. Allerdings soll bei Aufnahmen auf Tonband simultanes »resounding« den Eigensinn der Basisgeräusche nicht durch Klangverfremdung egalisieren. Dies führt Chopin dazu, Bandschnitt und Montage nur selten einzusetzen.[446]

Forces d'Amour (7./11.4.1966). In: Caruso/Chopin/Martini: Colpo, S. 18f.

[443] Chopin, Henri: Sound Poetry (1989). In: Ders.-Les 9 saintes-phonies, s. Anm. 440, Beiheft, S. 29f. Vgl. Scheckenburger: documenta 8, Bd. 2, S. 330.

[444] Hanson, Sten: Henri Chopin, The Sound. In: Chopin, Henri-Les 9 saintes-phonies, s. Anm. 440, Beiheft, S. 49f.
Chopin, Henri-Le Corps, 1966, 22'7". Erstaufnahme: Revue Ou. Sceaux 1967. No.30/31 (LP). In: Lentz: Lautpoesie, S. 564 mit Anm. 60.

[445] Chopin, Henri-Les 9 saintes-phonies, s. Anm. 440, Beiheft, S. 29, 49, 62f.; Ehrenberg/Mayor/Wright: Fluxshoe, o. P. (»henri chopin reads his AUDIOPOEMES, performs with a plastic bag and microphone«, Museum of Modern Art Oxford, Pembroke Street, Oxford, 16.2.1973); Higgins: Horizons, S. 46, 49; Jappe: Performance, S. 168; Lentz: Lautpoesie, S. 553f.; Zurbrugg/Hall: Chopin, S. 17, 22-25, 31, 34f., 39, 52.

[446] Chopin, Henri-Les 9 saintes-phonies, s. Anm. 440, Beiheft, S. 26, 28f., 63.



27 Brus/Mühl – Ten Rounds for Cassius Clay, 1966

Chopin setzt Körperbewegungen zur Produktion von Lautpoesie ein und konzentriert die Aufmerksamkeit auf das Klangresultat. Er reduziert Aktionsmöglichkeiten auf autonome Lautproduktion mit Stimme und auf Stimmöglichkeiten gerade in der Manipulation zur Geltung bringende Elektronik. So bleiben Chopins Performances Mundaktionen für Aufnahmegeräte und Verstärker, also für rein audielle Technologien, während »Geräuschaktionen« von Brus und Mühl intermedial für Auge und Ohr angelegt sind und auf den in den Körpern der Aktionisten angelegten Zusammenhang zwischen Körperbewegung und Lautproduktion verweisen.

»Ten Rounds for Cassius Clay« realisieren Günter Brus und Otto Mühl mit Peter Weibel und Susan Khan am 13.9.1966 im Londoner St. Bride Institute.[447] 33 von Hanns Sohm fotografierte Farbdias lassen folgenden Aktionsverlauf erkennen: Brus tritt mit weissem Hemd und schwarzer Hose auf. Mühls Oberkörper bedeckt ein schwarzer Regenmantel, unter dem die Haut seiner Beine zu sehen ist. Khan trägt (als Folge des Verbots in England, unbekleidet öffentlich aufzutreten) einen schwarzen Bikini. Khan liegt, einschließlich Kopf eingewickelt in ein weisses Tuch, auf einer

[447] Brus, Günter/Mühl, Otto (mit Susan Khan und Peter Weibel)-Ten Rounds for Cassius Clay, DIAS, s. Anm. 436, St. Bride Institute, London, 13.9.1966, in: s. Anm. 408.

weißen Decke. Im Umkreis der Decke liegen Karotten, Moos und Kartons mit Lebensmitteln. Brus belegt den Oberkörper von Khan mit verschiedenen Materialien. Dann schneidet Mühl mit einer Metallsäge Toastbrot auf dem Körper der passiv liegenden Aktrice. Khans Kopf wird schließlich vom Tuch befreit. Sie wird mit Tomaten bedeckt. Brus wältzt sich mit dem Kopf in den Materialien auf dem weißen Tuch über ihrem Bauch. Dann beschüttet Mühl die liegenden Khan und Brus mit weissem Pulver. Brus erhebt sich. Danach zieht sich Khan das Tuch vom Leib und richtet ihren Oberkörper auf. Sie liest auf dem Boden sitzend einen Text von einem Blatt, das sie in den Händen hält. Brus umkreist Khan auf allen vieren und wälzt sich erneut auf ihr. Dann zieht er sich das Hemd vom Leib. Schließlich stehen alle drei und drehen sich Hand in Hand auf den Materialien am Boden, bis sie fallen.

Auf Sohms Dias sind folgende, von Al Hansen und Peter Weibel überlieferten Vorgänge nicht erkennbar :

Weibel berichtet, daß die Handlungsfolge in Runden gegliedert ist und daß er selbst auf einer Leiter stehend Anfang und Ende jeder Runde mit einer Pfeife anzeigt. Nach Weibel bilden Brus und Mühl einen Kreis aus Moos um Khan und »umrunden« den Kreis mit Karotten, zählen in der ersten Runde bis Hundert und nähern sich am Boden gepreßt »langsam« dem Kreis. Al Hansen berichtet über den weiteren Verlauf: »The audience is invited to pour bags of flour over them [the actors and the actrice].« Aktionen von Brus und Mühl mit dem Material – »a pile of fern, lettuce, moss, celery, carrots and broken tomatoes«[448] – und Khan beschreibt Weibel als sich steigernde »Akkumulation und Destruktion«.

Die Aktion »Ten Rounds for Cassius Clay« enthält – wie die beiden von Brus und Mühl im Juni 1966 realisierten »Totalaktionen« (s. Kap. 2.5.1.2) – einerseits noch Elemente der Materialbeschüttung passiver Akteure oder Aktricen, wie sie Mühl in den »Materialaktionen« 1965-66 einsetzt, und nimmt andererseits Elemente späterer Kollektivaktionen von Mühl mit der »Direct Art Group« vorweg (s. Kap. 2.5.1.1.15-2.5.1.1.20). In der Entwicklung von Brus steht »Ten Rounds« zwischen »Selbstverstümmelungen« (1965) und »Körperanalysen« wie »20. Oktober« (1967) »Der helle Wahnsinn« (1968). Auch wenn Brus‹ Körper nicht mehr – wie in Körper-/»Selbstbemalungen« (1964-65) und dem »Wiener Spaziergang« (1965, s. Kap. 2.5.1.2) – schwarz und weiß bemalt oder – wie in »Selbstverstümmelungen« – mit einer weissen Masse bedeckt ist, so bleibt die Aktion doch noch bildhaft, allerdings jetzt an Farbwerten des Materials orientiert.

Am 15. September wird eine Retrospektive der Filme von Kurt Kren im Africa

---

[448] Hansen: London, S. 54. Vgl. o. A.: »Beautiful Jean-Jacques«. In: Time. New York, 23.9.1966, S. 31: »... they [Brus and Mühl] smeared Susan Kahn [in einer Bildunterschrift im selben Artikel als »Khan« benannt]...from head to toe with flour, crushed ripe tomatoes, beer, raw egg, brightly colored powdered paints, cornflakes, halfchewed raw carrot, bits of melon and melon seed, milk, and tafts of moss and grass.«

Center gezeigt. Außerdem führen Brus, Mühl, Nitsch, Weibel und der New Yorker Al Hansen simultan Happenings auf. Teil dieser Simultanaktionen ist eine Kollaboration von Weibel mit Mühl. Mühl stört Weibels Aktionslesung »Proposals on Non-Affirmative Art« durch Angriffe auf die Manuskriptseiten:

> weibel las..., während mühl ihn ständig mehr verkleisterte, ihm die zettel aus der hand riß (dadurch entstanden montageeffekte direkt beim vorlesen), ihn immer mehr entkleidete etc. weibel warf die zerknüllten zettel in intervallen ins publikum...

In seiner Lesung expliziert Weibel (s)ein Programm aktionistischer Kunst. Mühl zieht Weibel die Kleider nach und nach vom Leib und bringt den Redner schließlich zu Fall. Weibel wird von Mühl mit einer Bandage »beim letzten wort des letzten blattes« am Weiterreden gehindert.[449] Der Aktionist Mühl läßt den Redner Weibel durch Taten verstummen, während der Redner den Aktionisten weder durch Worte an der Tat hindert, noch selbst zur ›Tat schreitet‹. Die simultanen Aktionen lösen zudem das einlineare Nacheinander der Rede in eine Vielheit sich zufällig überlagernder Ereignisse auf. Die aus isolierten Ereignissen sich zufällig ergebende Simultaneität, wie sie bei Aufführungen der Notationen von John Cage (s. Kap. 2.2) und bei Fluxus in einigen Stücken und parallelen Aufführungen mehrerer Events erprobt[450] wurde, kehrt im Wiener Aktionismus nach den Londoner

---

[449] Mühl, Otto/Weibel, Peter-Lecture Destruction, Aktionslesung als Teil eines Simultanhappenings (s. Anm. 452), DIAS, Africa Center, s. Anm. 436, London, 15.9.1966, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 158; Weibel: Mediendichtung, S. 187; Weibel/Export: Wien, S. 251 (Zitate); s. Anm. 493.
Lette Eisenhauer verwendet 1963 in »The Son of Man Trio or Try and Stop Me« Klebeband, um Emmett Williams am Vorlesen von François Mauriacs »The Son of Man« zu hindern (Atelier Guy Harloff, Paris, Juli 1963, in: Williams: Life, S. 159ff.). In »Lecture Destruction« schafft Mühl mit seiner Bandagenaktion gegen Weibel eine Variation von Eisenhauers Klebeaktion in Williams‹ »The Son of Man Trio«. In »The Son of Man Trio« und »Lecture Destruction« sind Aktionslesungen die Voraussetzungen für Antiaktionslesungsaktionen.

[450] Simultane Aufführungen verschiedener Aktionen in der Vorgeschichte von Fluxus: »Parallele Aufführungen«, NEO-DADA in der Musik, Kammerspiele Düsseldorf, Alleestraße 49/51, Düsseldorf, 16.6.1962, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 247.
Beispiele für zufallsgelenkte simultane Ereignisse in einer (Proto-)Fluxus-Aktion: Brecht, George-Motor Vehicle Sundown (Event), 1960, in: s. Anm. 3.
Maciunas, George-In Memoriam to Adriano Olivetti, Notation mit Kassenstreifen, 20.3.1962/Revision 8.11.1962, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 46f.; Becker/Vostell: Happenings, S. 133, 204, 206; Bischoff: Kunst, S. 77, Abb.14; Block/Knapstein: Geschichte, S. 35, 55, 66, 160, Textbd., S. 23; Block: Wiesbaden, S. 28, 101, 142, 312f.; Hapgood: Neo-Dada, S. 88ff., Abb.45a-c, 46; Hendricks: Fluxus 1988, S. 360f.; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 496, 498, 500, Nr.18/5, S. 515, Nr.18/80; Leve: Aktionen, S. 132f.; Lütgens: Fluxus, S. 31; Oliva: Fluxus, S. 79; Rennert: Køpcke, S. 80; Sandford: Happenings, S. 101; Schüppenhauer: Fluxus, S. 389ff.; Schwarz: Fluxus, o. P.; Williams: Life, S. 76, 201; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 53, 66, 77, 82, 84, 117, 152f.; s. Anm. 89, 469.

Parallelaktionen nur noch in »Kunst und Revolution« (s. Kap. 2.5.2.3) wieder. Während bei Cage und Fluxus sich nicht nur die parallelen Aktionen, sondern auch die Ereignisfolgen jeder Aktion zufällig ergeben könnnen, sind bei den Wiener Aktionisten die Ereignisfolgen organisiert. Sprache wird von Weibel in »Lecture Destruction« nicht fragmentiert oder in Lautfolgen aufgelöst, sondern zum Thema einer Metanarration.

Weibels Äußerungen über »nicht-affirmative Kunst«[451] bearbeitet Mühl in der »Lecture Destruction« mittels Materialaktionen, die bis zur gewalttätigen Sprachverhinderung reichen. Indem Mühl den lesenden Weibel als Material vorführt, demonstriert er, daß jedes Programm nur die Vorstufe zu »direkter Aktion« sein kann – und durch diese hinfällig wird? Weibel muß Sprachzeichen in mitteilenden Funktionen (s. Kap. 5.5) einsetzen, um das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft thematisieren zu können. Mühl dagegen thematisiert das affirmative Verhältnis der »Lecture« zu etablierten, konventionalisierten und Mitteilungen ermöglichenden Koordinationen von Zeichen mit Bedeutungen (und Bedeutungsfeldern) durch Attacken gegen den Körper des Sprechers – und: Das körperliche Sprachmittel (Mund, Stimme) als Voraussetzung des Kommunikationsmediums der Rede problematisiert Mühl durch die Bandagierung von Weibels Mund. Bis zum letzten Bandagierungsakt, der Weibel verstummen läßt, wird vom Redner die Zeit nicht genützt, sich gegen Mühls Aktionen zu wehren: Weibel thematisiert in seinem Vortrag die Verinnerlichung und Akzeptanz von vergesellschafteter Gewalt und führt sie gleichzeitig in seinem Verhalten vor. Weibel unterwirft sich zweifach: den mitteilenden Zeichenfunktionen der Sprache und den Attacken Mühls.

Mühl führt in der aktionistischen Sprachauslöschung die von Sprache ›befreite Tat‹ und die von Sprache ›freie Tat‹ vor: Handelt es sich um die Antizipation einer Utopie eines Lebens jenseits von Sprache oder um das Modell einer regulativen Idee gegen autoritären Sprachgebrauch? Auf eine regulative Idee, die Möglichkeiten des Gebrauchs von Sprache als nicht-autoritäres Kommunikationsmedium öffnet, kann »Lecture Destruction« nur verweisen, da sie kein alternatives Modell des Sprachgebrauchs vorführt. Die Tat als Gefangennahme von Körper ist entweder Gewaltverherrlichung oder ein Mittel der Demonstration gesellschaftlicher Kritik und als solches Durchgangsstadium zu einem anderen Verhältnis zwischen Körper, Sprache und Bewußtsein. In »Lecture Destruction« holt die Aktion die Sprache ein: Ist das bereits, können sich Beobachter fragen, Anlaß genug, dem Willen zur Tat das Primat vor dem Willen zum Sprechakt zukommen zu lassen?

Brus beschreibt seine Aktion:

> Ich kauerte während der gesamten Simultanaktion auf dem Boden. Vor mir lag ein großer Stadtplan von London ausgebreitet. Die ganze Zeit über »fuhr« ich mit

Zufall und Simultaneität bei Dada und Fluxus: s. Kap. 2.1.1.1 mit Anm. 89.

[451] Weibel: Möglichkeiten, S. 35-50.

> einem Kugelschreiber die Straßen und Plätze ab und machte dabei Brummgeräusche wie Kinder, wenn sie mit einem Spielzeugauto spielen.

Nitsch zeigt während der simultanen Happenings Filme seiner Aktionen. Parallel zu Brus, Mühl, Weibel, Nitsch und Hansen »betätigt« ein Akteur »im hintergrund...nach gutdünken den schallplattenspieler.«[452]

Im St. Bride Institute führt Hermann Nitsch am 16.9.1966 seine »21. Aktion« aus, die er auch als »5. Abreaktionsspiel« bezeichnet. In seiner ersten Realisation einer Aktion mit »orchester« setzt Nitsch ein »orchester (16 mann)« und einen »schreichor (10 mann)« ein. Den Klangaktionen liegt eine Notation mit einer Gliederung (»römische Zahlen«) für »drei verschiedene lärmstufen« zugrunde. Als Lärminstrumente werden aufgeführt:

> kochtopfdeckel, holztrommeln, zimbeln, flöten, ratschen, violinen, blechkanister, posaunen, tuben, trillerpfeiferln usw. [453]

Die »Lammzerfleischung« wird alle drei Minuten durch einen »trillerpfeiferl«-Ton eines Akteurs des Orchesters unterbrochen. Das Saallicht wird dann ab- und ein Filmprojektor für eine Minute eingeschaltet. Auf den Lammkadaver, der vor einem weißen Tuch mit dem Kopf nach unten hängt, wird ein Film projiziert, dessen Inhalt Nitsch beschreibt:

> auf den penis und die schamhaare eines nackten 20-jährigen mannes wird ein blutiges hirn eines rindes gelegt. um den penis wird eine schnur gewunden, der penis wird mittels der schnur hin und her bewegt, während blut, heisses wasser und eidotter auf den penis und das hirn geschüttet werden.[454]

---

[452] Brus, Günter/Hansen, Al/Mühl, Otto/Weibel, Peter-Simultanaktionen, DIAS, Africa Center, s. Anm. 436, London, 15.9.1966, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 158; Weibel/Export: Wien, S. 132, 251(Zitate im letzten Satz); Brief von Günter Brus an d. A., 3.12.1999 (zitierte Aktionsbeschreibung); s. Anm. 449. Über Hansens Aktion liegen d. A. keine Dokumente oder Zeugenaussagen vor.

[453] Nitsch, Hermann-21. Aktion (5. Abreaktionsspiel), DIAS, s. Anm. 436, St. Bride Institute, Brade Lane (off Fleet Street) EC 4, London, 16.9.1966 (Farbdias: Hanns Sohm, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart), in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 159f.; Hoffmann: Metzger, S. 42ff. (mit Farbabb.); Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 291, 335; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 162-168 (Zitate); Stiles: Introduction, S. 5; Stiles: Synopsis, S. 27; Weibel/Export: Wien, S. 231; s. Anm. 490, 500, 511, Kap. 2.5.3 mit Anm. 519. Nitsch wandelt mit seiner »lärmorchester«- und »chor«-Notation für »drei verschiedene lärmstufen« (s. Anm. 490) Morton Feldmans graphische Notationen »Projection 1-5« (1950-51) für Tonhöhen in drei Register – hoch, mittel, tief – ab. Morton Feldman schreibt zu »Projection 2« (1951. Ed. C.F. Peters, New York 1962): »Relatif pitch (high, middle, low) is indicated...Any tone within the ranges indicated may be sounded...« Zit. in: Feißt: Begriff, S. 61 mit Anm. 41. Vgl. Cage: Musicians, S. 168; Feißt: Begriff, S. 61f.; Metzger/Riehm: Feldman, S. 72f. (Chronologisches Werkverzeichnis mit »Projection 1-5«: ebda, S. 155f.).

[454] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 164.



28 Nitsch – 21. Aktion, 1966

Nitsch verkettet die reale »Lammzerfleischung« mit Körperbildern von Geschlechtsteil und Rinderhirn. So verbindet er Tod und Eros (s. Kap. 2.5.1.1.7). Durch die Trillerpfeife und das wechselseitige Aus- und Einblenden von Aktion und Projektion werden »Beobachtungsoperationen« der Überblendung des in Stopaktionen Getrennten provoziert: ›Stop‹ regt die Imagination von Beobachtern an und evoziert im »Bilder-« und »Bewußtseinstheater« ›Go‹: Aus ›Stop‹ wird in »Beobachtungsoperationen« ›Go‹ durch mentales »Push and Pull«.[455] Der Wechsel zwischen direkter Aktion mit Tierkadavern und dargestellter Penisaktion wird sowohl als Zäsur wie auch als Überleitung vom einen zum anderen Teil einer Kombination erfahrbar. In der Erinnerung schließlich können sich die beiden Teile – direkte und gefilmte Aktion – überlagern.

Die Notation sieht ein »finale« mit »alle[n] akteure[n/Aktricen] und zuschauer[Innen]« vor, die »zur mitte [strömen]«. Sie »trampeln schreiend und händeklatschend auf den blutig schleimigen eingeweiden und dem kadaver herum.« Chor und Orchester sollen am lautesten durch »geschrei, getrampel und händeklatschen« lärmen – und: »aus lautsprechern hört man übermässig laut beatmusik und alpenländische blasmusik.« Dieses Finale verhindern »ca. 10 mann englische polizei«[456],

---

[455] Hans Hofmanns Lektionen des »Push and Pull« (Hofmann: Search, S. 43ff. Vgl. Anfam: Expressionism, S. 55f.; Ashton: New York, S. 78-84; Claus: Malerei, S. 44, 47; Wheeler: Art, S. 27f., 58) persifliert Allan Kaprow 1962 in »Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann« mit Installationsanweisungen auf Tafeln in einer Kiste (Santini Brothers Warehouse, New York, 17.4.1963/Teil einer vom New Yorker Museum of Modern Art organisierten Wanderausstellung, April 1963-April 1965, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 344ff.; Demetrion: Kaprow, S. 40f., 44; Glozer: Westkunst, S. 254ff., 450, Kat. Nr.630; Kaprow: Assemblage; Kaprow: Collagen, S. 112, 126, 132; Kaprow: Push, o. P.; Schimmel: Actions, S. 282), während Nitsch eine »Push and Pull« bzw. ›Stop and Go‹-Dramaturgie (vgl. auch als »stop and go« beschreibbare Charakteristika des Klavierspiels von Thelonious Monk (Fordham: Jazz, S. 196f.: »the stabbing dissonance and long-pause style...this music of gaping intervals and convoluted phrasing«) und Anthony Caros »fits and starts« (s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 21)) sucht, die mit dem Pfeiferl einen Ersatz für die Schnittlinie der Montage findet. Nitsch montiert weniger divergente »Attraktionen«, als Medien, die Brüche zwischen Attraktionsebenen erlauben. Durch die Medienbrüche (Stops) wird der »liminale« (s. Kap. 6.2) Ereignisverlauf zugleich attraktiver/spannungsreicher (Stop and Go) und um das Problem der Relation zwischen ›direkter‹ Präsentation und (›indirekter‹ Präsentation in Form einer) Repräsentation reicher (Push and Pull zwischen Aktions- und Bildertheater).
Zur »Montage der Attraktionen«: Eisenstein: Montage, S. 76ff. Vgl. Girshausen: Theaterlexikon, S. 285ff.
»Bildertheater«: Simhandl: Bildertheaer, S. 8.
»Bewußtseinstheater«: s. Anm. 322.

[456] Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 166f.

die zwei Vertreter von »Associated Press« riefen. Die Bobbies verlangen die Übergabe des Films und erhalten von Rafael Montañez Ortiz einen unbelichteten Film, nachdem Nitschs Aktionsfilm in einem Klavier versteckt wurde. Die Veranstalter Gustav Metzger und John Sharkey werden im Juli 1967 angeklagt, weil Filmszenen in Nitschs Aktion für obszön gehalten werden. Schließlich wird Metzger zu einer Geldstrafe von 100 englischen Pfund verurteilt.[457]

Die Wiener Aktionisten stellen im »Destruction in Art Symposium« 1966 in London folgende Aktionsformen vor: Lesung (Weibel, Nitsch), Lesung als Aktion (Mühl/Hidalgo), Lesung mit aktionistischer Störung (Weibel/Mühl), Aktion statt Lesung (Brus), »psychomotorische Geräuschaktion« (Brus/Mühl), »Totalaktion« (Brus/Mühl) und »Orgien Mysterien Theater« (Nitsch). Außerdem ist Krens Form der seriellen Filmmontage zu sehen. Die Künstler des »vienna institute for direct art« präsentieren in London einen Querschnitt an Aktions- und Filmformen des Wiener Aktionismus, wie sie ihn in Österreich bis zu dieser Zeit noch nicht gemeinsam im Rahmen einer Veranstaltung gezeigt haben.

Mit den 1966 in London für das »Destruction in Art Symposium« realisierten Aktionen »21. Aktion«, »Ten Rounds for Cassius Clay«, »Lecture Destruction« und »Head Destruction« liegt in komprimierter Form die Position des Wiener Aktionismus über die Relationen zwischen psychischen »Beobachtungsoperationen« und physischer Gewalt beziehungsweise aggressiven Operationen von Aktricen/Akteuren/»Teilnehmern« vor.

Einige Wiener interessieren Destruktionsformen als ein Thema in einem grösseren Kontext – zum Beispiel die »Lecture Destruction« von Mühl und Weibel in einem umfassenderen sprach- und kulturkritischen Kontext oder die Lammzerreißung von Nitsch im umfassenderen kulturkritischen und sozialpsychologischen Kontext des unterdrückten »Dionysischen« (s. Kap. 2.5.1.1.6). Brus führt in »Head Destruction« das Thema des Symposiums auf Autodestruktion zurück, auf eine am eigenen Leib vorgeführte und für Beobachter erlebbar gemachte »Körperanalyse«, die demonstrieren kann, wie nahe die stärkste Form des Erlebens des eigenen Körpers der Bewußtlosigkeit und damit dem Ende des Körperempfindens kommt (s. Kap. 2.5.1.2). Weibel bestätigt Brus‹ Vorgehen theoretisch und unterstellt ihm einen gesellschaftskritischen Hintergrund:

> Mein Leib ist es, durch den die Repression der Welt ich erfahre...Als Verstümmelter und Verstümmelnder decouvriert er [Brus] jeweils durch den (eige-

[457] o. A.: [DIAS] Introduction. In: o. A.: Report: »As a consequence of the Nitsch Action on September 16th at St Bride Institute, two members of the Hon. Committee, John Sharkey and Gustav Metzger, have been charged by the Director of Public Prosecutions with ›...unlawfully causing to be shown and presented an indecent exhibition contrary to Common Law.‹« Über das Verfahren außerdem: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 159f.; Phillpot/Wilson: Metzger, S. 75, 80 mit Anm. 42, 91; Schimmel: Actions, S. 281; Stiles: Introduction, S. 5f.; Stiles: Schwellen, S. 39f.; Stiles: Survival, S. 85f.

> nen = fremden) Körper die Verstümmelung der Welt und die Verstümmelung, die ihm und dem Anderen durch die Welt angetan wird...Die Gewalt, die er sich antut, ist die Gewalt, die ihm angetan wird und der Welt, d. h. dem Anderen.

»Self Performance« (s. Kap. 2.6) ist nach Weibel »Selbstverstümmelung«[458], die die Folgen von verinnerlichten gesellschaftlichen Zwängen und Tabus am eigenen Körper externalisiert/aufzeigt. Eine Problematisierung von Weisen der Externalisierung des Internalisierten kann der Bildung von Modellen der »Weltbeobachtung« dienen, die mittels einer zugleich alternativen und kontextinternen Weise der Beobachtung tradierte (um)weltabhängige Weisen der Selbstbeobachtung in Frage stellen. Die Externalisierung des Internalisierten für Fremdbeobachtung und die Reinternalisierung des Externalisierten in der Selbstbeobachtung kann Rekonstruktionen der Funktionen der Fremdbeobachtung in Prozessen der Ausdifferenzierung von Selbstbeobachtung provozieren. Durch Selbst/Fremd-Grenzverschiebungen, Rekonstruktionen von Ebenentrennungen und Revisionen von Selbsteinbettungen in Kontexte kann auch als dominant fremdgeleitet empfundene »Weltbeobachtung« zu Erweiterungen von in Selbstbeobachtung ausdifferenzierbaren Selbst/Fremd-Differenzierungen führen. Brus reißt diesen Problemkreis an, überläßt es aber den Beobachtern, sich mit ihm eingehender auseinanderzusetzen. Modelle für diese Problematisierung liefern Body Art (s. Kap. 2.6) und Performances mit Closed-Circuit (s. Kap. 3.1.2), im Wiener Kreis ab Ende der sechziger Jahre Valie Export (s. Kap. 2.6, 7.1.2, 7.2) und Peter Weibel (s. Kap. 3.1.2, 7.2).

Auf Chopins hermetisch an »Kunstbeobachtung« orientiertem Umgang mit Klang- und Tonbandmaterial reagieren Brus und Mühl 1966 in London mit der Rückführung dieser Reduktion auf Koppelungen von »Kunst-« und »Weltbeobachtung«, einen Aspekt der Wiener Moderne wiederbelebend, in der Werkformen nicht nur selbstbezüglich waren, sondern auch emotive Besetzungen, häufig über Darstellungen des Körpers (Gustav Klimt, Egon Schiele), erlaubten. Die Verhältnisse der ›Negation‹, der ›Spannung‹ und des ›Gleitens‹ der Wiener Moderne zwischen poetischen, emotiven, phatischen und referentiellen Zeichenfunktionen[459] übertragen Nitsch, Mühl und Brus in Formen des Aktionstheaters und betonen ›Negation‹ und ›Spannung‹ (s. Kap. 5.5). Formen der Intertextualität erlauben es Nitsch und Mühl, die Rolle der phatischen

---

458 Weibel: Möglichkeiten, S. 46f. Vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 5.6.2, 8.5.
Brus, Günter-Selbstverstümmelung 1-3, Wien, Frühjahr 1965, in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 144, Kap. 2.5.1 mit Anm. 406, Kap. 7.1.1.

459 Vgl. Klimt, Gustav-Bildnis Fritza Riedler, 1906, Öl auf Lw., in: Schorske: Wien, S. 257, 325. Farbformen erscheinen als abstraktes Muster, als Vagina-ähnliche und als Sesseldarstellung. Aus den poetischen (Muster) und referentiellen (Darstellung der Sesselbespannung) Zeichenfunktionen werden über die Lesbarkeit der Farbformen als Vaginaformen weitere referentielle (Vaginadarstellung), emotive (Erotik, Sex) und phatische (etablierte Relation Porträt-Erotik, Sex) Zeichenfunktionen gewonnen.
»Zeichenfunktionen«: s. Anm. 462, Kap. 5.5 mit Anm. 702.

Zeichenfunktionen in der »Plurifunktionalität« der Wiener Moderne ins »Dialogische« (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.18, 2.5.1.1.19, 2.5.1.1.21) zu erweitern.

Jackson Pollock brach seine Reduktion der Aktionsmalerei auf poetische Zeichenfunktionen (1948-51, s. Kap. 2.3.1) durch Refiguration (ab 1951) auf. Die »Gesichte«[460] der Wiener Moderne wie die Pollocks kehren bei den Wiener Aktionisten um Möglichkeiten des Aktionstheaters modifiziert und erweitert wieder. »Monofunktionalismus« wird beantwortet mit »Plurifunktionalität«[461]: Die Konzentration auf Relationen zwischen Zeichenfunktionen und damit zwischen verschiedenen Weisen der Koordination von Zeichen mit Bedeutung ist auch als Antwort auf die radikale lettristische und situationistische Kritik an Zeichen mit Bedeutungen koordinierenden Funktionen verstehbar.[462] Die Wiener Aktionisten wählen weder die

---

[460] Kokoschka, Oskar: Von der Natur der Gesichte/Vom Bewußtsein der Gesichte (1912). In: Kokoschka: Schriften, S. 337-341.

[461] »Plurifunktionalität« bzw. »Multi- versus Monofunktionalismus«: Holenstein: Einführung S. 7-60.

[462] Die Relationen zwischen Zeichen und Bedeutung werden geregelt durch Funktionen, die das ›Wie‹ der Koordination festlegen (s. Kap. 5.5), und durch Codes, die mittels dieser Funktionen einzelnen Zeichen Bedeutungen zuordnen.
Die sozialen Prozesse, die Regeln der Zordnung von Zeichen zu Bedeutungen in einer von Massenkonsum und Massenmedien bestimmten Gesellschaft konstituieren und konservieren, beschreibt der Situationist Guy Debord 1967 in «La Société du Spectacle» (Debord: Société, S. 11, Kap. I.7): «Le language du spectacle est constitué par des signes de la production régnante, qui sont en même temps la finalité dernière de cette production.» Die Störung dieser »Finalität« durch «Dérive» und «Détournement» (Debord: Debord, S. 64f., 241; s. Anm. 48) soll zu einer Destabilisierung der Zeichenproduktion inklusive aller über sie vermittelten sozialen Festsetzungen führen. Als Beispiel für die Destabilisierung dient der »Potlatsch«, der von den Lettristen und Situationisten nicht als Verschwendung mit Symbolwert, sondern als Tausch aufgefaßt wird, der Festlegungen von Wertrelationen außer Kraft setzt: »Gegen alle rückläufigen Formen des Spiels, die seine Rückkehr zu einer infantilen, immer einer reaktionären Politik verbundenen Entwicklungsstufe darstellen, müssen wir die Experimentalformen eines revolutionären Spiels [des ›Nur-Spielens‹] behaupten.« (Situationistische Internationale: Ausgabe, Bd. 1, S. 15, 18) Spielzüge um der Spielzüge willen sollen soziale Spielregeln der Zuordnung von Zeichen zu Bedeutungen/Werten ersetzen. Damit werden auch Zuordnungsweisen regelnde Zeichenfunktionen und Codes überflüssig.
»Potlatsch«: Der ethnologische Begriff »Potlatsch« (oder »Potlatch«) ist zurückführbar auf das Wort »potshatl« der Chinook. »Potshatl« bedeutet »weggeben«. Die Indianer der amerikanischen Nordwestküste (Kwakiutl, Tlinkit, Haïda, Tsimshian) beschwichtigen durch »Potlatsch« Götter und festigen ihre soziale Position durch Gaben in einem (Kredit-)System der Geschenke, die den in der Pflicht des Erwiderns Stehenden zu noch mehr Gegengeschenken herausfordern (Bataille, Georges: La notion de dépense (1933). Neu in: Bataille: Oeuvres, Vol. I, S. 302-320, bes. S. 309-314; Bataille, Georges: La part maudite. Essai d'économie générale [part] I: La Consommation (1949). Neu in: Bataille: Oeuvres, Vol. VII, S. 66-79; Huizinga:

radikale Absage an künstlerisch motivierte Aktionen der Situationisten (s. Kap. 1.1.2) noch die Desemantisierung der selbstbezüglichen »Sound Poetry« Chopins, weder den Ausstieg aus der Kunst noch L'art-pour-l'art.

Homo, S. 62-66; Läng: Kulturgeschichte, S. 321-324; Mauss: Gabe, S. 20-26, 77-119). »Potlatsch« im lettrististischen Kontext: Debord, Guy: Le rôle de «Potlatch», autrefois et maintenant (15.7.1959). Neu in: Debord: Debord, S. 283: «On sait que <Potlatch> tirait son titre du nom, chez des Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme pré-commerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires.» (Vgl. Marcus: Lipstick, S. 390-405; Ohrt: Phantom, S. 75f.) Der Situationist Raoul Vaneigem meinte 1967 im Sinne von Marcel Mauss‹ und Georges Batailles rekonstruiertem Konzept einer nicht reziproken beziehungsweise asymmetrischen Verschwendung in der Variante des nicht erwiderbaren Potlatsch (Bataille, Georges: La notion de dépense, s. o., S. 305 («la dépense inconditionelle»), 310; Mauss: Gabe, S. 100 mit Anm. 186): »Was für schöne ›Potlatch‹ ohne Gegenleistung wird die Überflußgesellschaft, ob sie will oder nicht, hervorbringen, wenn die Überschwenglichkeit der jungen Generation erst einmal die reine Gabe entdeckt hat.« (Vaneigem: Handbuch, S. 75) Vaneigem schlug in einem »Aktionsprogramm« für die 5. Konferenz der Situationisten in Göteborg (28.-30.8.1961) vor, Gemälde von Jean Dubuffet, Asger Jorn, Willem de Kooning, Pablo Picasso u. a. bereit zu stellen, um sie »in einem aufsehenerregenden Potlatch« zu zerstören (Ohrt: Phantom, S. 255, vgl. S. 267). Vorbilder lieferten »Zerstörungspotlatsch[e]«, die auch realisiert wurden, »um nicht den Anschein zu erwecken, als legte man Wert auf eine Rückgabe.« (Mauss: Gabe, S. 86 mit Anm. 132. Vgl. Bataille, Georges: La notion de dépense, s. o., S. 309; Derrida: Falschgeld).
Georges Bataille verwendet in «Discussion sur le péché» (1945. Neu in: Bataille: Oeuvres, Vol. 6, S. 350) den Ansatz des Tausches um der Gabe statt eines Gegen-/Tauschwertes willen (während Derrida: Falschgeld, S. 22ff., 36f., 40f., 54-58 einen Widerspruch zwischen »Gabe« und »Tausch« erklärt und zur Grundlage seiner Auseinandersetzung mit dem »Potlatsch« macht) als Kritik an (Identitäten in) der Sprache. Daran schließt Jean Baudrillard an: Tausch ohne Wertproduktion und Anagrammatik werden bei Baudrillard zu sich gegenseitig erhellenden Aspekten einer Kritik von Roman Jakobsons Modell der Zeichenfunktionen. Jakobson behandelt – so Baudrillard – Sprache nach dem Modell der Zuordnung von Zeichen zu Bedeutungen: Der Begriff »Zeichenfunktion« steht für das Funktionieren dieser Zuordnung und Jakobson untersucht die verschiedenen Funktionsweisen (s. Kap. 5.5 mit Anm. 702). Baudrillard kritisiert, daß Jakobson den poetischen Tausch von Zeichenformen als Sonderfall in dieses Modell der Zeichenfunktionen integriert beziehungsweise ihm subsumiert, obwohl das Modell des Fremdbezugs bzw. der Zuordnungen von Zeichen zu Bedeutungen von selbstverweisenden Zeichenformen infrage gestellt wird. Jakobsons Begriff der poetischen Zeichenfunktion setzt Baudrillard den poetischen Tausch entgegen: Anagrammtik führt Baudrillard als Beleg der Nichtintegrierbarkeit des poetischen Tausches beziehungsweise von Zeichenformen in ein Modell der Zeichenfunktionen vor (Baudrillard: Echange, S. 295ff.). In Baudrillards Zuspitzung der Diskussion um den Tausch mit/ohne Wertproduktion (mit/ohne Zuordnung von Zeichen zu Bedeutungen und Werten) auf Fragen des Zeichentauschs werden situationistische Ansätze als Gegenpositionen zu Werken und Aktionen, die plurifunktionale (s. Anm. 461 und Kap. 5.5) »Beobachtungsoperationen« provozieren, interessant.

Zwischen den Gegenpolen Chopin und Wiener Aktionisten in der Auseinandersetzung zwischen experimenteller Kunst mit sammel- und musealisierbarem Resultat und sich der musealen Konservierung entziehenden Aufführungen vermittelt eine zwei Jahre nach dem »Destruction in Art Symposium« entstandene »Activity« von Allan Kaprow. In »Travelog« (1968)[463] sollen die »participants«/«Teilnehmer« Tankstellen anfahren, einen Radwechsel verlangen und die Ereignisse auf Tonband sowie Polaroid aufnehmen. Kaprow macht Elemente eines »›participation‹ Happening« für Ausstellungkontexte (s. u., Punkt 3) durch seine Form der Präsentation des Aktionskonzeptes (s. u., Punkt 1) mittels dokumentierter Resultate einer Realisation (s. u., Punkt 2) verfügbar:

1. Die Notation besteht aus einem Foto-Text. Die Fotos belegen Aspekte einer bereits in Madison/New Jersey realisierten Ausführung und zeigen so Eigenschaften des Konzeptes, die der kursorische Text nur andeutet.

2. Die Notation beschreibt eine Aktion der Realisation einer vergangenen und in Zukunft auch ohne Kaprow wiederholbaren Dokumentationsaktion mit Tonband und Kamera.

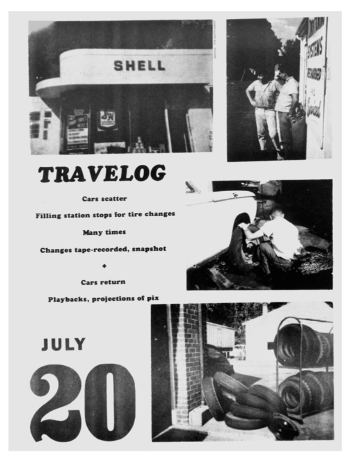
3. Dokumente weiterer Aktionen sind ausstellbare Teile möglicher zukünftiger musealer Präsentationen von Realisationen, die aber nicht den Dokumenten in der Notation hinzugefügt werden.

Der Foto-Text (s. Punkt 1) wie die während einer Realisation entstehenden Polaroid- und Tondokumente (s. Punkt 2) sind ausstellbare Objekte (s. Punkt 3). Zwischen dem Kontext der »Teilnehmer« der ersten und weiteren möglichen Realisationen von Dokumentationen dient die museal präsentierbare Dokumentation in Form eines Foto-Textes als ›Schnittstelle‹: Die »Beobachter« werden mit der Dokumentation über eine vergangene Aktion zugleich auch über eine in Zukunft mög-

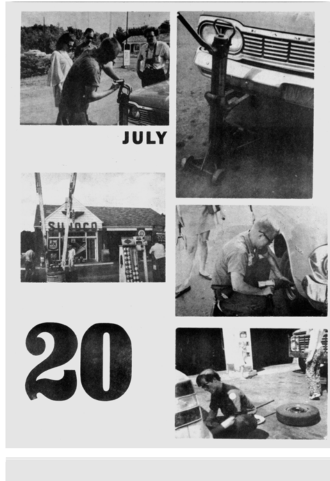
---

Baudrillard überwindet Einengungen der Diskussion des Problems poetischer Tausch versus Wertproduktion auf das situationistische Modell des [Verschwendungs- und Zerstörungs-]Potlatsch durch den Wechsel auf ein Modell der Anagrammatik, das Zeichenformketten in ständigem Tausch und ohne Wertproduktion zu bilden und die Polarisierung Wert-Zerstörung aufzulösen erlaubt. Bezieht Jacques Derrida die beiden Modelle aufeinander, indem er die sich dem Tausch symbolischer Äquivalente entziehenden Aspekte der »Gabe« an Hand von Marcel Mauss‹ «Essai sur le don» (Mauss: Gabe) aufweist (Derrida: Falschgeld, S. 36, 95)? Jedenfalls erweitern Derrida wie Baudrillard den situationistischen Ansatz der Unterbrechung der Wertproduktion über den (Verschwendungs- und Zerstreuungs-)Potlatsch hinaus (um einen davon abgehobenen Begriff der »Gabe«).

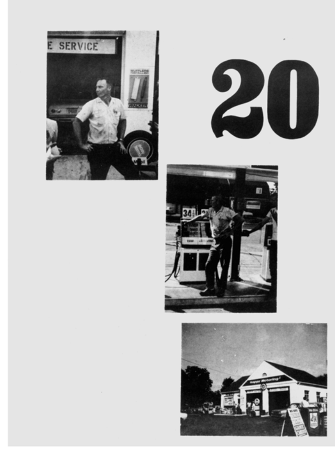
[463] Kaprow, Allan-Travelog, Fairleigh Dickenson University, Madison/New Jersey, 20.7.1968, »Script« als Foto-Text, in: o. A.: Days (Script); Morgan: Conceptual Art, S. 85f.; Vostell: Aktionen, o. P.; s. Kap. 3.1.4.



29 Kaprow, Allan-Travelog (1968), in: Days Off: A Calendar of Happenings. The Junior Council of the Museum of Modern Art. New York 1970:
20th July: Cars scatter - Filling station stops for tire changes – Many times – Changes recorded, snapshot – Cars return – Playbacks, projections of pix
21th July: The changes repeated – No recordings, no pix.









liche Aktionsform informiert und können sich entscheiden, ob sie »Teilnehmer« weiterer, selbst initiierter Realisationen werden wollen. Im Unterschied zu Chopin dienen Kaprow Tonbandgeräte nicht als Produktionsmittel zur Bearbeitung von Lautmaterial (Playback, Verstärkung, Veränderung der Bandgeschwindigkeit, ab 1970 auch elektronisch im Studio regulierte Klangeffekte), sondern zur Dokumentation von kunstexternen Ereignissen. Kaprow weiß auf andere Art als die Wiener Aktionisten ein hermetisches «L'art-pour-l'art», wie es Chopin vorführt, zu vermeiden, ohne den Kunstkontext aufzugeben. Kaprows Form der Grenzbeschreitung besteht in einem zweifachen Überqueren der Grenze zwischen Kunst und kunstexternen Umgebungen. Zur ersten Überquerung vom kunstinternen zum --externen Kontext provoziert die für Kunstpräsentationen entworfene Notation Ausführende, sich an kunstexterne Orte zur Realisation der Dokumente zu begeben. Die zweite Überquerung besteht aus der Präsentation der kunstextern gesammelten Dokumente im Kunstkontext. Diese zweifache Grenzüberschreitung stellt zwischen Aktionstheater und sammel- beziehungsweise musealisierbaren Präsentationsmedien auf andere Weise Zusammenhänge her als die im Atelier entstandenen Foto- und Filmdokumente Dokumente der Body Art (s. Kap. 2.6).

Kaprow realisiert mit »Travelog« eine Aktion, die Dokumente für die Präsentation ihres eigenen Konzeptes in Form eines intermedialen Dokumentationssystems hervorbringt. Ihre eigene Entstehung dokumentierende Dokumentationssysteme präsentiert seit 1968 auch der Konzeptuelle Künstler Douglas Huebler.[464] Allerdings dokumentiert Huebler nicht Aktionen, sondern Prozesse der Erstellung von Dokumenten, die zwar fremdverweisend sind, soweit sie ohne die Verwendung vorgefundener Informationssyteme weder als Konzept/Notation beschreib- noch ausführbar wären und soweit sie auf ihre Herstellung durch Zeichen in mitteilenden Funktionen (die Beschreibung des Konzepts, Anweisungen an Ausführende) verweisen. Dennoch sprengen die fremdverweisenden Aspekte der Dokumente den selbstbezüglichen Rahmen der Dokumentation um des Dokumentationssystems willen nicht, da sie auf keinen übergeordneten Bezugsrahmen verweisen, der dem präsentierten (Nicht-)Zusammenhang von Dokumentationssystem und Dokumentiertem (Denotation) ›Sinn‹ (Konnotation) beziehungsweise Funktionen zuweisen könnte. Hueblers Conceptual Art und Kaprows »Conceptual Performance«[465] unterscheiden sich darin, daß die Referenzpunkte der Dokumentationssysteme bei ersterem topographische und soziale

---

[464] Huebler, Douglas-Dokumentationssysteme, 1968, Beschreibung des Dokumentationsverfahrens (handschriftlich oder mit Schreibmaschine auf Papier fixierter Text) und Dokumente (Fotos, Landkarten, Zeichnungen etc.), in: Siegelaub: Huebler, o. P., bes. Nr.1 und Nr.11.

[465] »Conceptual Performance«: Auslander: Presence, S. 44, 57f., 141f., 148f., 169; Bronson/Gale: Performance, S. 203; Morgan: Conceptual Art, S. 79-100; Pincus-Witten: Postminimalism, S. 159-162, 211-218; s. Kap. 2.6, 3.1.4, 6.2 mit Anm. 732.

Systeme sowie Techniken wie die Fotografie sind, bei letzterem Personen. In beiden Fällen haben zwar die Eigenschaften der externen Referenzpunkte die Konstruktion des Konzepts eines Dokumentationssystems und die Verfahren seiner Realisation beeinflußt oder bestimmt, aber damit nicht »Kunstbeobachtung« durch »Weltbeobachtung« ersetzt, sondern dazu verholfen, je verschiedene Relationsmöglichkeiten zwischen beiden Beobachtungsweisen vorführen zu können.

Wenn auch Dokumentationsformen der Body Art (s. Kap. 2.6, 7.1) mit Robert C. Morgan als »Conceptual Performance« verstanden werden, dann sollte die Verschiedenheit der Präsentationsformen zwischen Kaprows »Travelog«-Dokumentation und Fotodokumentationen von Körperaktionen als »Conceptual Performance« diskutiert werden: Kaprows »Travelog« dokumentiert Interaktion in einem sozialen Kontext, Body Art dagegen Körpersprache im Rück(be)zug des Akteurs auf sich selbst. Wenn unter dem Oberbegriff »Conceptual Performance« Möglichkeiten subsumiert werden, den Gegensatz zwischen zeit- und ortsbedingtem Aktionstheater und den Sammelobjekten der Medienkunst (der Kunst mit neuen Medien wie Fotografie und Video) durch Vermittlungen zu entschärfen, dann sind die Unterschiede zwischen Kaprows »Travelog« und den Fotodokumenten der »Self Performances« von KünstlerInnen der Body Art wie Rudolf Schwarzkogler (s. Kap. 2.5.1.2, 2.6, 7.1.1) als alternative Weisen zu verstehen, Bezüge zwischen Vermitteltem (Aktion) und Vermittelndem (Dokumentation) aus zu stellen.

Die Fotos der Aktionen Nitschs und Brus‹, die während des »Destruction in Art Symposium« im Londonder Africa Center direkt hinter den Vortragenden hängen[466], demonstrieren bereits die Relationierung von Körperaktion mit Medienkunst in einer für Body Art relevanten Weise (s. Kap. 2.6). Körpersensitivität und eine auf Merkbilder angelegte Wirkungsästhetik zeigen die Wiener Aktionisten als Komplemente besonders in Fotodokumenten und Krens Filmen. Jeff Nuttall und Jeffrey Shaw äußern, daß die von den Wienern in London gezeigten Aktionsfotos ihre eigenen Aktionskonzepte beeinflußt haben.[467]

---

[466] Fotos der Vortragssituation von DIAS (9.-11.9.1966) im Londoner Africa Center (s. Anm. 436) von John Prosser (Prosser: DIAS, S. 65, Abb.12f., 15) und Hanns Sohm (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, z. T. publiziert in: Goldberg: Performance 1998, S. 46, 232; Oliva: Fluxus, S. 59; Sarmento: Zaj, S. 107; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 255; Sohm: Happening, o. P.).
Über Günter Brus‹ Foto-Präsentation von »Selbstverstümmelung« (s. Anm. 458) während DIAS, s. Anm. 436, Africa Center, London, 9.-11.9.1966: Loisy: Limites, S. 203f. und die Aufnahmen von Hanns Sohm, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

[467] Nuttall, Jeff: [Brief an Kristine Stiles], Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, ohne Datum: »I was knocked out by the photographs of works by the Vienna group, IDA. It kind of spiked my guns as I was working in that direction and hadn't had the bottle to go anywhere near as far. Nobody in England knew anything about this group until DIAS. « (Vergleiche zwischen Nitschs und Nuttalls Aktionen in: Vergne: Art, S. 290f. Vgl. Nuttall: Performance, 2 Vols.) Jeffrey Shaw äußerte im Mai 1995 in Karlsruhe

Die Fotodokumente von Brus und Nitsch im Africa Center geben vergangene Aktionen im sammelbaren Medium Foto wieder. Chopin wie auch die Wiener Aktionisten sind gezwungen, nach Vermittlungen zu suchen zwischen postuliertem Anspruch auf eine ephemere Aufführungskunst einerseits und ihrer Reproduktion in sammel- und konservierbaren Medien andererseits. Das Verschwinden der sammelbaren Trägermedien in Aufführungskünsten provoziert eine Rekonstruktion der Aktionsformen in und für musealisierbare Medien mit der Folge, daß die Performance für die Rekonstruktion auf Trägermedien (Tonband, Film, Videoband, Laser-CD) ausgeführt sein kann. Die Art der Präsentation der Aktion wird zur Frage der künstlerischen Entscheidung für eine der möglichen Intermedia-Dokumentationsformen. Die vom Künstler getroffene Wahl der Dokumentationsform wird für den Beobachter mindestens ebenso wichtig zur Einordnung eines Werkes innerhalb eines Spektrums von zeitgenössischen Möglichkeiten wie die Wahl des Dokumentierten. Die Wahl des Dokumentierten und der Dokumentationsmittel kann nach Kriterien erfolgen, die Beobachter an der realisierten Dokumentationsform ablesen können.

Als konzeptuell können mit dem Begriff »Conceptual Performance« sowohl Kriterien der Wahl einer Dokumentationsform wie die Wahl eines Aktionsvokabulars bezeichnet werden. Künstler der Body Art beziehen beide konzeptuellen Aspekte aufeinander.

Die Wiener Aktionisten nehmen 1966 in London Body Art-Aspekte vorweg: Sie bringen via »Körperanalyse« den Körper so umfassend wie möglich ein und sie vermitteln Aspekte dieser »Körperanalyse« über darstellende Reproduktionsmedien. Die Differenz zwischen den ›multidimensionalen‹ Aktionskörpern und den ›eindimensionalen‹ Reproduktionsmedien bleibt in der Reproduktion als vom Beobachter rekonstruierbare Differenz zwischen Darstellungsweise und Dargestelltem beziehungsweise dem, was vom Dargestellten (zum Beispiel Körperempfindungen anzeigende Gesten) nichtdarstellbar/abwesend bleiben muß (zum Beispiel Körperempfindungen), besonders in Fotos von Brus‹ Aktionen erhalten, während Chopin den Aktionskörper in seinen Dimensionen so (auf Lautproduktion) verkürzt, daß er das (audielle) Reproduktionsmedium als ideale Unterstützung dieser Reduktion ausweisen kann. Kaprow verlegt in »Travelog« das Problem der Reproduzierbarkeit in die Aktion: Beobachter haben die Möglichkeit, die Aktion nicht nur reflexiv an Hand präsentierter Dokumente nachzuvollziehen, sondern in eigenen Realisationen des Aktionskonzeptes das zu Dokumentierende selbst erfahren und auswählen zu können.

während der »Multimediale 4«, die das Zentrum für Kunst und Medientechnologie veranstaltete, gegenüber dem Autor, daß ihn der Umgang mit Materialfarben, wie er auf Aktionsfotos und in den Filmen der Wiener Teilnehmer am »Destruction in Art Symposium« zu erkennen war, bei der Entwicklung eigener Performance- und Expanded Cinema-Konzepte beeinflußt hat (Vgl. Klotz/Weibel: Shaw, bes. S. 9-13, 26-32, 62-75).

2.5.2.2 Destruktionskunst

Oswald Wiener und Gerhard Rühm engagieren sich nach ihren Auftritten in Veranstaltungen der Wiener Gruppe (1952-1964) auch bei den Wiener Aktionisten: Beide setzen zwischen 1966 und 1968 in Veranstaltungen der Wiener Aktionisten mit Aktionsformen der Lesung eine Aufführungspraxis der »Literarischen Cabarets« der Wiener Gruppe (1958-59) fort. In den »Literarischen Cabarets« wie in den Aktionslesungen von Wiener und Rühm im Kontext der Aktionisten wird das Publikum direkt provoziert.[468] Das »Zockfest« am 21. April 1967 im Gasthaus »Zum Grünen Tor« eröffnet Gerhard Rühm unter dem Pseudonym Gustav Werwolf. Auf der Bühne, vor dem Vorhang stehend, sagt Rühm nach jedem Zuruf aus dem Publikum ein weiteres Wort, bis sich der Satz ergibt: »Dieser Satz ist nach dem achten Zuruf beendet.« Wiener schleudert in seiner Rede »Zock an Alle« Knödel nach Absätzen und nach Publikumsausrufen »über die köpfe der zuschauer hinweg an die saalwand am anderen ende. wer mit bierdeckeln oder flaschen zurückwarf, bekam einen semmelknödel mitten ins gesicht.«[469] Wiener und Rühm reagieren

---

[468] Wiener Gruppe-1. Literarisches Cabaret, Theatersaal der Künstlervereinigung, Alte Welt, Wien, 6.12.1958; Dies.-2. Literarisches Cabaret, Porrhaus, Wien, 15.4.1959, beide mit Oswald Wiener, Gerhard Rühm u. a., in: Backes: Semiotik, Kap. 2.2.2, Punkt 3; Breicha/Klocker: Miteinander, S. 16, 26ff.; Bucher: Texte, S. 53-63; Engerth: Wiener Aktionismus, S. 158ff.; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 622, 635, 645, 648-653; Gorsen: Sexualästhetik, S. 430ff.; Jahraus: Aktion, Kap. 3.3.1; Rühm: Wiener Gruppe, S. 28f., 300f. (Abb.1-28), 399-471; Weibel: Wiener Gruppe, S. 7, 27, 39, 322-425, 772f., CD-ROM; Weibel: Kunst 1997, S. 581ff.; Weibel/Export: Wien, S. 19-31, 243f.; Internet /URL: http://wienergruppe.at/picture.phtml?aktbild=0+&zeitachse=36[-37]+&language=de (2.4.1998).

[469] Rühm, Gerhard und Wiener, Oswald auf dem »Zockfest«, Gasthaus »Zum Grünen Tor«, Lerchenfelderstr.14, Wien 7, 21.4.1967, in: Breicha/Klocker: Miteinander, S. 37, 175-178; Engerth: Aktionismus, S. 165; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 653, 655f.; König: Mühl, S. 15, 24, 111; Weibel/Export: Wien, S. 144, 147, 252, 255 (Zitat).
Gerhard Rühm ist u. a. auf der Achse Wien-Berlin Grenzgänger zwischen Wiener Gruppe, Fluxus und Wiener Aktionismus. Rühm tritt in Berlin am 16.-17.4.1966 in der Galerie René Block/Forumtheater zusammen mit Ludwig Gosewitz, Tomas Schmit, Vagelis Tsakiridis u. a. auf (Block/Knapstein: Geschichte, S. 34f.; Block: Wiesbaden, S. 38). Sie spielen eigene Kompositionen (Rühm, Gerhard: Moment 1-7 (und danach)) und Fluxus-Events (Maciunas, George-In Memoriam to Adriano Olivetti, 1962, in: s. Anm. 450; Patterson, Benjamin-Pond, 1962; Williams, Emmett-Four-Directional Song of Doubt for 5 Voices, 1963 u. a.). Rühm wird in einer Ankündigung für »Fluxus No. 3. German & Scandinavian Yearbox«, ca. Oktober 1962, aufgeführt. In einem Brief an Willem de Ridder wird Rühm von George Maciunas (Ende Juli 1964) als mit vorliegendem Material für »European Fluxbook« besonders infrage kommender Autor genannt. Lydia Mercedes Luyten schreibt in dieser Angelegenheit noch einmal Rühm an (ca. August 1964; s. die Korrespondenz in: Hendricks: Fluxus 1988, S. 112, 114, 453). Für Gerhard Rühm (Bischoff: Kunst, S. 202-205; Rühm: Wiener Gruppe, S. 143-197, 423-426, 431-434; Weibel: Wiener Gruppe, S. 451-625, 728-735; Weibel: Kunst

provozierend auf Publikumsreaktionen und – provokationen. Sie erweitern die Publikumsprovokationen der »Literarischen Cabarets« um eine Brechung, um die Provokationsprovokation. Während Wieners Knödel direkt provozieren, unterläuft Rühm die direkte Provokation durch eine Strategie der Verweigerung, auf Publikumsausrufe anders denn selbstbeschreibend zu reagieren. Dann provoziert er den nächsten Zuruf wieder durch Inaktivität. Rühms Strategie der Verweigerung der direkten Reaktion kann gerade durch den Verzicht auf Gegenprovokationen besonders provozierend wirken. Während im Züricher Club Voltaire Hugo Balls Vorträge von Lautpoesie provozierend bereits dadurch wirkten (s. Kap. 2.1.1), daß die Lautproduktion das Klangmaterial der Sprache hervorhob und ihre Codes (Worte, Wort- und Satzbedeutung) vernachlässigte, provoziert Rühm durch metasprachlichen Einsatz der Sprache: Er führt einen Aktionsablauf vor, indem er ihn beschreibt. Dazu sind die sprachlichen Codes Voraussetzung. Nach Balls Selbstbezug auf das Lautmaterial der Sprache folgt Rühms beschreibender Selbstbezug auf das eigene Tun in der Aktionssituation, die wiederum auch für Zuschauer[Innen] reflexiv wird.

Küchenmobiliar und anderes zertrümmern in der »Zockhymne« Otto Mühl in einer dunklen Jattehose und fünf Koakteure in weißen Jattehosen, darunter Otmar Bauer und Herbert Stumpfl. Die »Zockhymne« von »Omo Super & His Big Band« (Programm) hat das Wiener Wochenblatt am 6. Mai 1967 als »Parodie auf die aufdringliche OMO-Werbung« vorgestellt. Die Akteure wälzen sich nach der Zertrümmerung über den Bühnenrand ins Publikum, als wäre ihnen die (als Farce in Destruktionsform vorgeführte) Waschkraft (Stichwort »OMO super«) ausgegangen. Als kollektive Bühnenaktion, die Destruktion in ein grobes narratives Gefüge integriert, schließt die »Zockhymne« an die Cabaret-Form von »zwei welten« an, das 1959 auf dem »2. Literarischen Cabaret« von Mitgliedern der Wiener Gruppe, darunter Rühm und Wiener, vorgestellt wurde.[470]

In »zwei welten« fahren Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm mit einem Motorroller durch einen Gang zwischen Stuhlreihen auf der Bühne. Dort legen beide

---

1997, S. 578-585) und das Fluxus-Mitglied Dick Higgins (Higgins: Horizons, S. 118-135; Higgins: Works; Kostelanetz: Dictionary, S. 100ff.) ist ein postavantgardistisches Durcharbeiten verschiedener literarischer klassischer und ehemals avantgardistischer Präsentationsmöglichkeiten (mit Überschreitungen zu Kunst und Musik) charakteristisch. Aktionsformen sind bei Rühm und Higgins nur eine mediale Brechung unter anderen.

[470] »zockhymne« (»Zockfest«, s. Anm. 469, Wien, 21.4.1967) und »zwei welten« (»2. Literarisches Cabaret«, mit Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, s. Anm. 468, Wien, 15.4.1959), in: Breicha/Klocker: Miteinander, S. 27, 177; Engerth: Wiener Aktionismus, S. 160, 165; Gorsen: Sexualästhetik, S. 432f.; Jahraus: Aktion, Kap. 5.4.3; Kruntorad: Realismus, S. 54, 107; Rühm: Wiener Gruppe, S. 300f., Abb.12-14, S. 413, 421; Weibel: Wiener Gruppe, S. 7, 317, 363ff., 422-425, 773; Weibel/Export: Wien, S. 28f., 145, 149ff., 244, 254; Weibel/Steinle: Identität, S. 275.

Fechtmasken aus mitgebrachten Koffern an und bearbeiten den vorher von Oswald Wiener als funktionstüchtig vorgeführten Flügel mit Beilen. Die Fechtmasken schützen die Akteure vor umherfliegenden Saiten.

Die Möbelzertrümmerung der »Zockhymne« schließt an folgende Destruktionen an:

- an Pianozertrümmerungen:
- in »zwei welten« 1959 im »2. Literarischen Cabaret« der Wiener Gruppe (s. o.),
- von Nam June Paik im vierten und letzten Satz seiner «Hommâge à John Cage» (1959),
- von Jean Tinguely in »Homage to New York« im März 1960,
- von La Monte Young in »Piano Piece for Terry Riley #1«, einer Notation vom November 1960,
- von Poul Gernes, der 1961 im Königlich Dänischen Musikkonservatorium ein von Nam June Paik präpariertes Klavier mit einem Vorschlaghammer zum letzten Mal klingen läßt,
- von Arman 1962 in der Galerie Saqqârah in Gstaad,
- in der Aufführung von Philip Corners »Piano Activity«, die Fluxus-Mitglieder 1962 bei »Fluxus Internationale Festspiele für Neueste Musik« in Wiesbaden realisieren,
- von Joseph Beuys 1963 in der Galerie Parnass in Wuppertal,
- von Raphael Montañez Ortiz 1966 auf dem »Destruction in Art Symposium« in London,
- an Nam June Paiks Geigenzertrümmerung in »One for Violin Solo«, vom Autor aufgeführt 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen,
- an Möbelzertrümmerungen:
- von Raphael Montañez Ortiz ab 1961,
- von Robert Ashley 1963 in der »six-day-sculpture« »Chair«.[471]

[471] Nach »zwei welten« (s. Anm. 470) sind folgende Pianodestruktionen bekannt (in chronologischer Reihenfolge):
Paik, Nam June-Hommâge à John Cage, Galerie 22, Kaiserstr.22, Düsseldorf, 13.11.1959/Atelier Mary Bauermeister, Lintgasse 28, Köln, 16.-18.6.1960/Louisiana Museum, Humblebæk, 30.9.1961/u. a., in: Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 30f., 34f.; Hapgood: Neo-Dada, S. 32 mit Anm. 96; Herzogenrath: Paik 1977, S. 18f., 38-43, bes. S. 40, 42; Herzogenrath: Paik 1983, S. 14, 16f.; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 76-80; Leve: Aktionen, S. 47-61; Loisy: Limites, S. 177, 181, 183; Lütgens: Fluxus, S. 34.
Tinguely, Jean/Klüver, Billy-Homage to New York: A self-constructing and self-destructing work of art, Sculpture Garden, Museum of Modern Art, New York, 17.3.1960, in: Bischofberger: Tinguely, S. 111ff.; Buderer: Kunst, S. 42ff.; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 56-60, 152; Hulten: Paris, S. 570-577; Krauss: Passages, S. 220, 224, Fig.164; Loisy: Limites, S. 33f., 352; Sayre: Object, S. 2ff., Fig.1; Seitz: Art, S. 89f.; Wheeler: Art, S. 239f., Fig.446.

Paik bearbeitet 1959 in seiner «Hommâge à John Cage» eines der beiden präparierten Klaviere mit einem Messer und kippt es dann um.

Young, La Monte-Piano Piece for Terry Riley #1, Notation, November 1960, in: décoll/age. Nr.1. Juni 1962, o. P.; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 87f.
Gernes, Poul-[Zertrümmerung eines von Nam June Paik präparierten Klaviers mit Hammer], DUT (Die jungen Tonkünstler), Königlich Dänisches Musikkonservatorium, Kopenhagen, 1961, in: Block: Wiesbaden, S. 142.
Arman-Musical Rage, öffentliche Flügelzertrümmerung, Galerie Saqqârah, Gstaad, 2.8.1962, in: Cabanne: Arman, S. 22: «... il [Arman] détruit en public, à coups de masse, un piano à queue et en fixe, sur un panneau préparé à l'avance, les éléments. ›Chopin's Waterloo‹, aujourd'hui au Musée national d'art moderne à Paris, appartient à la série des oeuvres ›cubistes‹ et apporte un jalon capital à la filiation du peintre avec les créateurs des papiers collés et des assemblages.» Vgl. Contensou: Réalistes, S. 94, 120, Ill.7; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 82, 127, 197.
Corner, Philip-Piano Activities, Wiesbaden, 1.-23.9.1962, in: s. Anm. 220.
Joseph Beuys‹ Destruktion eines präparierten Klaviers von Nam June Paik in dessen Einzelausstellung »Exposition of Music – Electronic Television«, Galerie Parnass, Moltkestr.61, Wuppertal, 11.3.1963, in: Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 211; Block/Knapstein: Geschichte, S. 165; Bonk: Eingang, o. P.; Herzogenrath: Paik 1983, S. 19; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 86; Jährling: Galerie Parnass, S. 224; Leve: Aktionen, S. 172f.; Schneede: Beuys, S. 36-41.
Ortiz, Raphael Montañez-Piano Destruction, Destruction in Art Symposium, s. Anm. 436, London, 1966 (Film, s/w, 4, 5 Min.). Ders.-Henny Penny Piano Destruction, Studio Invitational, New York, 1967. Ortiz gibt in einem Fax an d. A. vom 28.10.1996 an, daß er bereits seit 1962 »Piano Destructions« »in an empty lot in Brooklyn« ausgeführt und dokumentiert hat (außerdem: Matratzen- (Archaeological Find #3, 1961, verbrannte und zerstörte Matratze auf Holzgerüst) und Möbeldestruktionen (auch vor Zufallspublikum am Strand von Coney Island und in einem »empty lot in Brooklyn«) schon ab 1961 (s. u. Aktionen: Ders.-Destruction at Truro Beach/Chair Sacrifice to Quetzcoatl, Cape Cod/Massachusetts, 1965 (s. Kap. 7.1.1); Ders.-Chair Destruction, DIAS, St. Bride Institute, s. Anm. 436, London, 1966 sowie Ders.-Duncan Terrace Mattress Destruction for DIAS, s. Anm. 436, Aktion, London, 1966). Alle in: Carr: Edge, S. 180f.; Dreher: Ortiz, S. 56-60, 63; Henri: Environments, S. 134, Abb.104, S. 168; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 149f.; Hoffmann: Zerstörung, S. 50, 53; Ortiz: o. T., S. 60-63; Rasmussen: Artistas, S. 138, 278, 368f.; Shearer: Art, S. 7; Stiles: Ortiz, Cover, Titelseite, S. 9, 13, 16f., 19, 34, 40f., 57f., 60f.).
Paik, Nam June-A Tribute to John Cage, Video, 1973 (Szene aus Vanderbeek, Stan-Violence Sonata, 1969, in: Decker: Paik, S. 157, 158, Abb. 102; s. Anm. 242, 245).
Weitere Destruktionen (in chronologischer Reihenfolge):
Ortiz, Raphael Montañez-Möbeldestruktionen, ab 1961 (Archeological Find #21, 1961 zerstörtes Sofa auf Holzgerüst), in: s. o.
Paik, Nam June-One for Violin Solo (1961), Neo-Dada in der Musik, Kammerspiele Düsseldorf, Düsseldorf, 16.6.1962 (Erstaufführung. Lit. über das Event, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 229).
Arman-White Orchid/Dynamited MG, 1963, gesprengtes Auto (MGA 58) auf Holzplatte, Sammlung Charles Wilp, Düsseldorf, in: Cabanne: Arman, S. 22 («L'apothéose

Jean Tinguely integriert 1960 in seine »Hommage to New York« ein präpariertes Klavier, dessen freigelegte Saiten von einer kinetischen Installation bearbeitet werden, während die Tasten brennen, bis Benzin aus einem Kanister in das Klavier geschüttet wird und es in Flammen steht.

La Monte Young schlägt 1960 in der Notation »Piano Piece for Terry Riley #1« vor, eine Aktrice/ein Akteur soll ein Klavier bis zur Erschöpfung gegen eine Wand stoßen. Sollte das Piano die Wand durchbrechen, ist die Stoßaktion ohne Rücksicht auf Hindernisse mit aller Kraft in derselben Richtung fortzusetzen. Erst die Erschöpfung der Aktrice/des Akteurs führt zum Ende der Aktion.

Paik realisiert 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen »One for Violin Solo«. Er hebt eine Geige langsam an und hält sie über einen Tisch. Plötzlich zieht er die Geige mit Wucht auf den Tisch und schreit »Licht aus«. Die Geige zerbirst, Paik ruft »Licht an« und wirft seine Jacke ins Publikum.

Corners »Piano Activities« werden 1962 im Städtischen Museum in Wiesbaden von sieben Fluxus-Mitgliedern aufgeführt. Die Notation des »piece for many pianists« weist den Aktricen und Akteuren Teile des Klaviers zu. Neben den »Keyboard-« und »Pedal Player[s]« notiert Corner Aktionen für »Players on other parts of piano«, die auch »external objects« einsetzen dürfen. In Wiesbaden wird ein Klavier im Verlauf von 14 Aufführungen zerlegt. Die von Fluxus-Mitgliedern realisierte Versteigerung der Klavierfragmente könnte als Vermarktung der Destruktionsrelikte kritisiert werden. Es besteht jedoch ein Unterschied zwischen Aktionsrelikten, die vom Kunsthandel offeriert werden, und der Versteigerung an ein überraschtes Publikum von Fluxus-Events: Während der Kunsthandel von einem geregelten Zusammenhang zwischen Werk, Signatur und Tauschwert bestimmt wird, kennt die

---

des destructions-happenings» d'Arman), 139; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 23, 115; Holeczek: Arman, S. 76f., 118, Nr.41; Martin: Arman, S. 48, Ill.32; Wilp: Dazzledorf, S. 66-71. Arman fixiert den zerstörten Sportwagen als Ganzes auf einer Platte. In den «Colères» (ab 1961, in: Cabanne: Arman, S. 18f., 138; Martin: Arman, S. 42f.) fixiert Arman, teilweise nach öffentlichen «destructions-happenings» (Destruktion von Tisch und Stuhl aus der Zeit Henri II, fixiert auf einer Platte als «La Colère de meubles Henri II», L'abbaye de Roseland, 14.7.1961, in: Cabanne: Arman, S. 19, 138; Contensou: Réalistes, S. 83. »NBC Rage«, Kontrabassdestruktion für amerikanisches Fernsehen, la Cité de l'ateliers de l'impasse Ronsin, Paris, 1961, in: Cabanne: Arman, S. 19; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 127; Martin: Arman, o. P., Ill.66), die Relikte von Geigen und anderen Objekten, die durch Sprengung in viele Teile zerborsten sind, mit Klebstoff auf einer Platte (s. auch die Klavierfragmente von »Musical Rage« in »Chopin's Waterloo«, 1962, s. o.). Ortiz dagegen exponiert die zerstörten Objekte der Serie »Archeological Finds« (1961-65) als Ganze auf in Vorderansicht nicht sichtbarem »wooden backing« (z. B. »Archeological Find #3 und #21, beide 1961, in: s. o.) ohne rahmende Elemente wie Sockel oder flache Träger.

Ashley, Robert-Chair, New York, Mai 1963, in: Banes: Democracy, S. 131(Zitat).

Ortiz, Raphael Montañez-Stuhl- und Matratzendestruktionen, Aktionen, 1965-66, in: s. o.

Fluxus-Versteigerung weder die Einladung potentieller Käufer noch die Signatur oder das Zertifikat als Signaturersatz. Mit der Ironie, öffentlich ›handgefertigte Trümmer‹ dem Publikum anzubieten, das den letzten Teil der Zertrümmerung vorher sehen konnte, weichen die Fluxus-Mitglieder von den Regeln des am Tauschwert orientierten, Objekte in Warenfetische verwandelnden Kunsthandels ab. Die Ware Kunstwerk koordiniert die Signatur mit dem Produzenten nur im Hinblick auf den (durch vorangehende Versteigerungen mit Werken derselben Signatur abgesichterten) Tauschwert. Die Signatur zeigt den Marktwert eines Werkes im Kontext eines Oeuvres mit Werken an, die bereits in bestimmter Preishöhe verkauft wurden. Die Signatur und der jeweilige Tauschwert von Werken mit dieser Signatur sind die für den Kunsthandel relevanten Bezugspunkte, kaum aber besondere Eigenschaften von einzelnen Werken. Im Spiel der Tauschwerte erhalten die Werke die Funktion von Zeichen in einem System, in dem Käufer und Händler Spielzüge nach taktischen Kriterien mit dem Ziel der Wertsteigerung ausführen können. Die Fluxus-Performer dagegen folgen einem selbst gesteckten Aktionsrahmen, in dem der erzielte Tauschwert der Relikte nicht das einzige und letzte Ziel sein kann, da in leicht erkennbarer Weise nicht konform zu tauschwertorientierten Mechanismen der Kunstwelt produziert und das Produzierte verteilt wird. Die Wiesbadener Aufführungen der »Piano Activities« zeigen dem Publikum an, wie und mit wem zuerst entsteht, was es dann erwerben kann, während es im Kunstbetrieb üblich ist, in Prozesse der Produktion (in einer von der Außenwelt abgeschlossenen Atelierwelt) und in Selektionsmechanismen der Distributionskanäle möglichst wenig Einblicke zu geben.

Beuys ist am 11.3.1963 in der Wuppertaler Galerie Parnass Besucher der Vernissage von Nam June Paiks Einzelausstellung »Exposition of Music – Electronic Television«. Beuys traktiert ein von Paik präpariertes Klavier mit Beilhieben, Schuhen und anderem, ohne dies vorher als Aktion anzukündigen: ein solitärer Überraschungscoup. Beuys‹ Aktion setzt Paiks Überführung eines Musikinstrumentes in ein Kunstwerk – eine klingende Assemblage – fort, in dem das Kunstwerk in Aktionsrelikte zerlegt wird. Beuys verhindert de facto Verkauf und Musealisierung von einem der vier in »Exposition of Music-Electronic Television« ausgestellten präparierten Klaviere. Von Paiks damals ausgestellten präparierten Klavieren ist »Klavier Intégral« (1958/63) als erhalten bekannt, da es heute zum Bestand der Sammlung Hahn im Wiener Museum moderner Kunst zählt. Beuys‹ Destruktion von Paiks Anti-Kunst-als-Kunst hat einen Vorläufer: Bereits 1961 zertrümmert Poul Gernes im Königlich Dänischen Musikkonservatorium in Kopenhagen ein von Paik präpariertes Klavier. Nach vorangegangenen Aktionen Paiks im Rheinland steht Beuys‹ Destruktion eines von Paik präparierten Klaviers in einem anderen Zusammenhang als ihr dänischer Vorläufer: Beuys realisiert in Wuppertal an Paiks Klavier, was Paik acht Monate zuvor in der Düsseldorfer Erstaufführung von »One for Violin

Solo«[472] mit einem anderen Musikinstrument tat. Beuys macht so auf den problematischen Zusammenhang in Paiks Oeuvre zwischen der Destruktion eines Objektes in einer Aktion einerseits und einer als Sammelobjekt verwertbaren Assemblage andererseits aufmerksam.

Joseph Beuys wird nach der Klavierzertrümmerung in seinem Oeuvre Zusammenhänge und Unterschiede zwischen Aktionsrelikt, seiner symbolischen Bedeutung im künstlerischen Kontext und seiner Funktion im Kunstbetrieb vorführen: Er thematisiert im Werk die Konservierung von Prozessen, denen das Aktionsrelikt als Sammelobjekt im Kunstkontext ausgesetzt ist. Beuys überschreitet Paiks Überraschungsstrategien und entwickelt seine Version einer kontextbezogenen Kunst im Kunstkontext. Mittel dazu ist Beuys die Differenz zwischen Fetischen in mythischen Zusammenhängen[473] und Warenfetischen: Er ordnet Warenfetischen Bedeutungsfelder des erstarrten Lebens, der Kälte und des Todes zu und demonstriert vor dem Horizont mythischer Zusammenhänge Möglichkeiten zur Wiederbelebung des Erstarrten.

Das »Hasengrab« (1962/67) besteht aus einem Sammelsurium von chemischen und anderen Materialien auf einer rechteckigen Spanplatte. Das Sammelsurium provoziert Assoziationen an Abfallansammlungen. Für Beuys ist es mit seinen chemischen Materialien eine Ablagerung mit einem konservierten Potential für Prozesse, das sich durch Veränderung der Aggregatzustände freisetzen läßt. Diese durch Außeneinwirkungen wie Temperaturschwankungen auslösbaren Prozesse werden in musealer, an Konservierung orientierter Präsentation verhindert. Die museale Präsentation des »Hasengrabes« in der Münchner Städtischen Galerie im Lenbachhaus unter einer Plexiglashaube provoziert zusammen mit der im Titel angesprochenen Aufbewahrung eines toten Lebewesens Assoziationen an barocke Reliquiare, die Relikte hinter Glas exponieren.[474]

---

[472] Paik, Nam June-Klavier Intégral, 1958/1963, präpariertes Klavier mit diversen Gegenständen, Sammlung Hahn im Museum moderner Kunst, Wien, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 114, 119; Baltzer/Biermann: Treffpunkt, S. 211; Block/Knapstein: Geschichte, Textbd., S. 65; Decker: Paik, S. 32f. mit Abb.6; Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 50; Fillitz: Museum, o. P.; Herzogenrath: Paik 1977, S. 74; Herzogenrath: Paik 1983, S. 18ff.; Landy: Technology, S. 88f.; Schimmel: Actions, S. 75, 341.
Paik, Nam June-One for Violin Solo, Düsseldorf, 16.6.1962, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 229, Anm. 471.

[473] Beuys schließt an seinen Lehrer Ewald Mataré an, der schrieb: »Ich will kein ästhetisches Kunstwerk mehr, ich mache mir einen Fetisch.« (Zit. in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 19)

[474] Beuys, Josef-Hasengrab, 1962/67, verschiedene Materialien, in: Zweite: Beuys, S. 49, o. P., Abb.211, S. 339, Kat. Nr.293. Beuys liefert 1970 mit Äußerungen über die Bedeutung, die er dem Hasen als »Symbol« beimißt, einen Denkrahmen zum »Hasengrab«: »Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt. Eine Beziehung in die Erde, nach unten. Für mich ist der Hase ein Symbol für die Inkarnation...Denn der Hase

Ein weiteres Beispiel für den Wärme-Kälte und Leben-Tod-Zusammenhang in Beuys‹ Oeuvre liefern die Vitrinen des »Block Beuys«, die vier Räume des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt füllen. Die Vitrinen zeigen ein Zeichenarsenal meist im ›Nebeneinander‹, das den Rezipienten zu ›Denkbildern‹ provozieren soll (und kann): Die exponierten Objekte fordern Beobachter zu einem mentalen Spiel mit (Ding- beziehungsweise Bild-)Zeichen auf. Dieses mentale Spiel mit Zeichenbezügen widerspricht der musealen Erstarrung in Zusammenhänge isolierender und den Beobachter distanzierender Vitrinenkonservierung: Beuys‹ Ironie besteht in der Provokation von Denkbildern durch Vitrinenpräsentation, von Denkbewegung durch Isoliertes, von Prozessen durch Erstarrtes, von Lebendigem durch Totes. Aktionsrelikte ordnet Beuys in der »Raumplastik« (1968), einer weiteren Rauminstallation der Sammlung Ströher im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, nur lose, als wären die in Aktionen vorgeführten Zusammenhänge nicht in räumliche Anordnungen übersetzbar.[475] Fundstücke und Aktionsrelikte werden von Beuys in musealen Installationen als ›Ruinen‹ verlorener Zusammenhänge vorgeführt.[476] Beuys‹

---

macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde.« (Lieberknecht: Beuys, S. 12) Beuys hat einen Hasenkadaver zum ersten Mal 1963 in der Soloperformance »Sibirische Symphonie 1. Satz« (Festum Fluxorum, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Eiskellerstraße, Düsseldorf, 2.2.1963, in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 54ff.; Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 69; Block: Wiesbaden, S. 22; Block/Knapstein: Geschichte, Textband, S. 28; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 498, 513, Nr.18/71; Leve: Aktionen, S. 137f.; Schilling: Aktionskunst, S. 134f.; Schneede: Beuys, S. 20-33; Williams: Life, S. 77; s. Anm. 391) verwendet und an ihm »eine inhaltliche Beziehung...zu Geburt und Tod, zur Verwandlung in Materie« (Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 56) durch Herausschneiden des Herzens und weitere Handlungen thematisiert.

[475] Beuys, Josef-Block Beuys, Sammlung Ströher, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, inklusive »Raumplastik«, 1968 (für »Documenta IV«, Kassel 1968) mit Relikten (Eisen- und Filzelemente) verschiedener Aktionen (zum Beispiel aus der Aktion »DER CHEF« (Billedhuggersalen Charlottenborg, Kopenhagen, 30.8.1964/Galerie René Block, Frobenstr. 18, Berlin, 1.12.1964, in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 70-73; Becker/Vostell: Happenings, S. 284; Schneede: Beuys, S. 68-75) eine Filzrolle und einen mit Filz ummantelten Kupferstab) in »Raum 2«. Weitere Aktionsrelikte sind in Vitrinen in »Raum 3«, »4« und »5« aufbewahrt (Adrian/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 73f., 104, 112f., 115f., 122f.; Ammann/Präger: Museum, S. 73-76, Abb.17-21, S. 86; Schneede: Beuys, S. 56 mit Anm. 49, S. 75 mit Anm. 49; S. 92 mit Anm. 32, S. 192 mit Anm. 15; Wenzel/Beuys: Beuys, S. 34-143).

[476] Auf die Präsentation verlorener Zusammenhänge legt Beuys auch Aktionen an, in denen er stundenlang unbeweglich verharrt (in »DER CHEF« (1964, in: s. Anm. 475) in Kopenhagen sechs und in Berlin acht Stunden). Durch den Stillstand verlagert Beuys die Aufmerksamkeit nicht nur vom Akteur auf die Installation von Requisiten im Raum, sondern auch auf die Nicht-Aktion, einem »Gegenbild« (Beuys, Dezember 1970. In: Schellmann/Klüser: Beuys, o. P.) zur abwechslungsreiche Aktionen erwartenden Beobachterhaltung. Wie der Akteur nur begrenzte Zeit stillstehen kann,

Reaktion auf die Musealisierung ist ihre Thematisierung durch modellhafte Exposition der Expositionsmittel (Vitrinen) und -weisen (Anordnungen isolierter, dekontextualisierter (Fund-)Objekte in Reihen, Konservierung weicher und verformbarer Materialien). Modellhaft ist die Hervorhebung der Erstarrung des Prozessualen in einer Weise, die sie als aufhebbar erscheinen läßt: Ansammlungen von Fragmenten und Fragmentiertem bilden Baustellen für neue Konstellationen und konserviertes Material kann seine Zustände ändern, Erstarrtes kann bewegt werden und sich wieder bewegen. Der Fixierung von vorher selbst erzeugten Objektkonstellationen und -zuständen auf Trägern in Daniel Spoerris «Tableaux Pièges»/»Fallenbilder« (ab1960) und Armans «Colères» (ab 1961)[477], die Teile der Welt zur »Kunstbeobachtung« vorführen, hält Beuys eine Konzeptualisierung der Relationen zwischen Aktionen und Musealisierung sowie zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« entgegen.

Während Paik vom Standpunkt einer »ästhetischen Indifferenz« Destruktion als eine Art unter vielen Möglichkeiten der Prozeßkunst ausweist, der er keinen besonderen Stellenwert beimißt[478], kann sich Beuys nicht desinteressiert an Zuord-

---

so verändern sich die Zustände der Requisiten nach momentaner Erstarrung. Indem Beuys sich an die Erstarrung von Requisiten angleicht, sich selbst zeitweilig zum Requisit unter Requisiten macht, schafft er zugleich Denkbilder, die über Erstarrung hinausweisen. Die Relikte werden in Präsentationen im musealen Kontext von Beuys trotz der Bedeutung des Stillstands in der Aktion nicht so zu Installationen zusammengeführt, daß die ursprünglichen Zusammenhänge im (Nicht-)Aktionsraum wiedererkennbar werden: »Und hier kann man anknüpfen an die Ausstreuung von Vehikeln, daß man sich später wieder, wenn andere Dinge in der Diskussion dazukommen, zurückerinnert an einzelne Objekte, daß sich die Dinge später sozusagen überlagern, daß sie an einem vorbeiziehen in einer anderen Konstellation...« (Beuys, Dez. 1970, s. o.) Die Isolation der Relikte in der musealen Neuinstallation provoziert zur imaginären Aktualisierung möglicher Zusammenhänge: Die museale Erstarrung soll nach Beuysschem »›Gegenbild‹-Prinzip« (Schneede: Beuys, S. 72) imaginäre, Zusammenhänge herstellende Wiederbelebung provozieren.

477 Spoerri, Daniel-Tableaux Pièges, ab 1960, in: Contensou: Réalistes, S. 194-197, Ill.84-87; Kamber/Saner/Ameline: Lexique, S. 77, 107ff., 128-161.
Arman-Colères, ab 1961, in: s. Anm. 471.

478 »ästhetische Indifferenz«: s. Anm. 88, 153.
Nam June Paik schreibt am 14.1.1967 in einem Brief an Mary Bauermeister: »1959 & 1960 veränderte ich die äußere Form von Klavieren und der Krawatte von John Cage mit verschiedenen Zimmermannswerkzeugen. Die Zeitungen haben sich aufgeregt, nannten es ›Destruktion‹. Ich lacht in mich hinein, , , , Hominiden pflegten einige Arten der Formveränderung als ›Destruktion‹ zu bezeichnen und andere Arten der Formveränderung als ›Konstruktion‹, wobei nach einem Newtonschen Gesetz beides dasselbe ist....Zhen Zhu tanzte vergnügt zu einer fröhlichen Musik, als seine geliebte Gemahlin verschied.« (Dörstel/Illner/Prieur: intermedial, S. 203 mit Anm. 77)
Vgl. Nitsch: Theorie, S. 778: »die weltveränderung, das ständige fliessen alles seienden wird nur von bestimmten aspekten aus (von uns menschen) in aufbau und zerstörung geteilt.« (Vgl. Nitsch: Theorie, S. 805)

nungsfragen zeigen, die Destruktionsprozesse in seiner Tod-Leben- und Kälte-Wärme-Axiomatik provozieren.[479] In Beuys‹ Terminologie läßt sich die Zerstörung eines Ausstellungsobjektes von Paik so interpretieren: Die Destruktion des von Paik präparierten Klaviers überführt ein statisches Objekt in einen Lebensprozeß, löst aber auch dessen Zusammenhänge in eine Vielheit loser Zusammenhänge auf – wie in Materialien eines Kunstwerks gespeicherte Energie, die in einer Aktion verbraucht oder freigesetzt wird und entweder nicht mehr oder in anderer Form wieder zur Verfügung steht. Während für Paik präparierte, ausstellbare Klaviere und Aktionen der Zerstörung von Musikinstrumenten zwei verschiedene, nebeneinander mögliche künstlerische Strategien sind, versucht Beuys einen Zusammenhang auf der Basis seines polarisierenden, Bewegungen zwischen Gegenpolen verortenden Weltbildes herzustellen. Während für Paik jeder Prozeß eine nicht zu bewertende, sondern nur zu registrierende »Formveränderung« bewirkt, sind Prozesse für Beuys zwischen Tod und Leben, Kälte und Wärme, De- und Rekonstruktion gerichtet: Die Provokation von »Beobachtungsoperationen« der Richtungsumkehr wird für Beuys zum entscheidenden Kriterium für die Wahl und Kombination von Materialien in bestimmten Aggregatzuständen und Formen, für deren Konservierung die ins Werk integrierten Präsentationsmittel der Aufbewahrung sorgen.

Die Aggregatzustände der Materialien sind veränderbar und Veränderungen zerstören die Form, in der die Materialien vom Künstler vorgestellt werden. Das von und mit Beuys‹ Hilfe musealisierte Kunstwerk symbolisiert in der jeweiligen Form von Materialien wie Honig, Fett, Filz und Kupfer[480] sein Prozeßende als den potentiellen Anfang anderer »Formveränderungen«. Das in Musealisierung/Konservierung Er-

---

[479] Joseph Beuys über die Komplementarität von Tod und Leben sowie Kälte und Wärme, unter anderem in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 77; Bastian: Beuys, S. 32f.; Harlan/Schata/Rappmann: Plastik, S. 20, 22f., 56, 59; Schneede: Beuys, S. 89. Beuys schreibt 1964 in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf vor Studenten das Wort »Destruktiv« auf eine Tafel und erläutert es (nach Erwin Heerichs Erinnerung von 1990): »...daß erst einmal ein Zustand erreicht würde, der dieses Destruktive nötig brauchte, damit überhaupt eine in sich verworrene Situation sich neu entwickeln kann.« (Schneede: Beuys, S. 53. Vgl. Schneede: Beuys, S. 38 mit Anm. 10 mit einem Zitat von Georg Jappe, der sich 1991 an den gleichen Vorfall erinnert.) Uwe M. Schneede interpretiert Beuys‹ Auffassung des »Destruktiven« als »Errichtung einer Endsituation um eines neuen Anfangs willen.« Vgl. Beuys, 8.8.1979: »Absterbende Prozesse, also Todesprozesse, diese sind ja das Entgegengesetzte des Lebensprozesses...Ja, wir leben in einer Todeszone und in dieser Todeszone wird überhaupt erst bewußt, wie Leben aussieht...Alles Gegenwärtige muß transformiert werden, sonst gibt es keine Zukunft, und die Modelle der Transformation müssen diskutiert werden.« (Bastian: Beuys, S. 32, 37)

[480] Beuys‹ Materialien Honig, Fett, Filz und Kupfer: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, bes. S. 24f. mit Anm. 4, S. 58ff.; Harlan: Kunst, bes. S. 75-78; Schneede: Beuys, S. 25f., 73; Zweite: Beuys, S. 45f., 50f.

starrte enthält – wie das »Hasengrab« – Möglichkeiten zu »Formveränderungen«, allerdings muß dazu die Erstarrung durch Veränderung der Aggregatzustände aufgelöst, muß das Kalte durch Wärme transformiert werden. Das jeweilige Werk enthält in seiner museal erstarrten Form Potentiale der Veränderung, die mit der realen Auflösung der konservierenden Erstarrung zur Auflösung der vom Künstler gesetzten Kunstform führen: Erstarrung/Kälte und Kunst versus Dynamik/Wärme und Leben. Prozesse zwischen Kälte und Wärme sowie Kunst und Leben bezeichnet Beuys als »Wärmeplastik« oder »Wärmekörper«.[481] Die »Wärmeplastik« verweist entweder als noch ›kaltes‹ musealisiertes Kunstwerk mit konservierten Aggregatzuständen auf mögliche Prozesse der Veränderung oder sie löst sich selbst als ephemeres Kunstwerk in Materialprozesse auf: Kunst verweist nach Beuys entweder auf Leben, indem sie sich als dessen Komplement – Totes, Erstarrtes, Kristallines – zeigt, oder ist Leben. Die Erstarrung erscheint als vorläufiger Stop, als Durchgangsstadium und Extremposition an einem Ende eines Kontinuums von Veränderungen: Museales verweist in der Erstarrung auf Veränderung, auf Extramuseales.

Beuys präsentiert in Soloperformances, Installationen, Objekten und Zeichnungen Modelle der »Weltbeobachtung« in Form erstarrter Weltprozesse. Die Auflösung von »Kunst-« in »Weltbeobachtung« ist mental auf der Ebene der »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) vorstellbar als Veränderung der im Werk erstarrten Materialkonstellationen und -zustände. Beuys verweist über die Exponierung der Schwierigkeiten der Konservierung ephemerer Materialien auf Möglichkeiten, die im Werk angelegten, durch Veränderung der Aggregatzustände möglichen Materialprozesse in reale Veränderungen zu überführen: Das nach musealen Richtlinien konservierte Werk weist sich selbst als in nur einem von vielen möglichen Aggregatzuständen Befindliches aus. »Kunstbeobachtung« thematisiert Beuys auch und gerade im Kontext von Kunstausstellungen als beschränkte, zu erweiternde Form der »Weltbeobachtung«.

Der in Puerto Rico geborene Ortiz realisiert 1961 bis 1965 die Serie »Archaeological Finds«: Die Werke bestehen aus mit Fixativ besprühten Resultaten von Aktionen, in denen Matratzen und Stühle zertrümmert wurden. Kunstpublika sehen nur die Relikte der Destruktionen, während die Destruktionsprozesse im Außenraum vor einer Zufallsöffentlichkeit stattfinden. Ortiz schildert, wie er 1961 eine Matratze am Strand von Coney Island zerstört:

> ...I threw acid on a mattress, set it on fire, peeled its skin off after putting out the fire with ocean water, pulled its springs through its burned stuffing, weighting the mattress down with rocks, I sunk it under the water, over a week later I pulled the mattress from the ocean, leaving it to dry in the hot sun, like a beached whale.

Das Resultat – die zerstörte Matratze – setzt Ortiz in »Archeological Find #3« auf ein Holzgerüst. Diese Arbeit befindet sich seit 1963 im New Yorker Museum of

---

[481] »Plastik«/«Skulptur«, »Wärmeplastik«, »Wärmekörper«: Beuys: Mensch, S. 65f., 89, 94, 96.

Modern Art. Aus Ortiz‹ Destruktionen werden – wie auch der gesprengte Sportwagen in Armans »Dynamited MG« (1963) – Ausstellungsobjekte. 1965 realisiert Ortiz eine »Chair Destruction« am Truro Beach (Cape Cod). Fotodokumente überliefern – wie die Fotos, die Charles Wilp bei Armans MG-Sprengung ›schießt‹ – den Aktionsverlauf.

Robert Ashley konzipiert Anweisungen, nach denen ein Stuhl im Verlauf von sechs Veranstaltungstagen während des New Yorker »Yam«-Festivals (1963) zu zerstören und am siebten Tag in dem bis dahin erreichten Zustand zu belassen sei. Ashley läßt damit an einem Stuhl die mehrtägige Destruktionsaktion wiederholen, in die Fluxus-Mitglieder während der Veranstaltungen des Fluxfests 1961 in Wiesbaden Philip Corners Notation »Piano Activities« verwandelten (s. o.). Die Fluxus-Versteigerung der Pianoreste ersetzt Ashley durch die Präsentation des Aktionsreliktes. Ortiz variiert Ashleys Stuhlzerstörung 1965 in »Destruction at Truro Beach/Chair Sacrifice to Quetzcoatl« (s. o.) als Strandaktion ohne Publikum, ausgenommen dem Fotografen. Bis zur Erstpublikation der Fotos in einer Kunstzeitschrift – in der August-Ausgabe 1966 von »Art and Artists« – behält der Künstler die Kontrolle über den Ablauf und über die Fotos, die er zur Publikation freigeben oder zurückhalten kann.

Aus Anlaß des Londoner »Destruction in Art Symposium« realisiert Ortiz 1966 zum ersten Mal Klavier-, Stuhl- und Matratzendestruktionen vor einer Kunstöffentlichkeit. Ortiz‹ Londoner Performances verfolgen die anwesenden Wiener Aktionisten Günter Brus, Kurt Kren, Otto Mühl und Peter Weibel (s. Kap. 2.5.2.1). Ortiz bearbeitet im Londoner St. Bride Institute einen vorher weit über seinem Wert vom Leiter des Leseraums vor Ort gekauften Club-Sessel auf sehr theatralische Art, die offensichtlich demonstrieren soll, daß er dieses Möbelstück wie ein Lebewesen behandelt, mit dem er spricht, kämpft und das er zerstört. Ortiz beschreibt die Aktion:

> I approached one of the men reading a newspaper and announced, »sir, would you please give up the chair, it belongs to me«, »is this true«, he asked the clerk, »yes answered the clerk, Mr. Ortiz had purchased the chair the day before«. He was very polite, folded his paper and found himself another chair. I started shouting at the chair, shoving it around, photographers moved forward, bulbs flashing, everyone sitting around me, leaped from the chairs, rushing to a safe distance away. I began physically attacking the chair, wrestling with it leaping on top of it, kicking tearing it apart with my bare hands. With its wooden structure shattered, its leather covering, innards of wire springs, cotton stuffing and canvas straps all torn, I announced »it's finished«. I posed over the destroyed chair for more photos and patiently answered reporters‹ questions.[482]

Paiks ästhetischer Indifferenz gegenüber Klassifizierungen von »Formveränderungen« in Destruktion und (Re-)Konstruktion sowie Beuys‹ geschlossenem Weltbild,

[482] Ortiz, Raphael Montanez: Fax an d. A., 28.10.1996.

das »Formveränderungen« zwischen Werden und Vergehen gerichtet sieht, fügt Ortiz eine weitere, mit Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« vergleichbare Auffassung hinzu, die Destruktionen als Ausdrucksmittel kollektiver und im Psychischen verankerter menschlicher Kräfte sowie als Regulativ zu modernen Formen der Vergesellschaftung interpretiert. Diese Form der Erinnerung an soziale Frühformen stellt zwar bei Beuys nur einen Aspekt seines in Aktionen und Installationen präsentierten Weltbildes dar[483], doch führt Ortiz Destruktionsprozesse in Kunstaktionen als Provokation zur Imagination von alternativen Weisen der »Weltbeobachtung« vor und nicht wie Beuys als Teil eines Modells von Möglichkeiten der »Weltbeobachtung«, die auch außerhalb des Kunstbetriebs durch Beobachteroperationen in die Lebenswelt so eingeführt werden sollen, daß sich sozialisierte, internalisierte Weisen der »Weltbeobachtung« ändern. »Kunstbeobachtung« im Sinne von Ortiz erfüllt ihre Funktion als Regulativ zu eingefahrenen Formen der »Weltbeobachtung« bereits in der Imagination/»Beobachtungsoperation« der »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) an einer Aktion. Beuys drückt mit dem Unterschied zu etablierten Formen der »Weltbeobachtung« in seinem Kunstkonzept nur ›eine Seite‹ (Musealisierung, Kälte, Tod) eines umfassenderen Programms aus. Auf der ›anderen Seite‹ enthält das Beuyssche Programm die Forderung der Einlösung kunstintern vorgeschlagener oder implizierter, als Gegenprogramm zur Musealisierung angeregter alternativer »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen in kunstexternen Umgebungen (Bewegung, Wärme, Leben). Beuys sieht die Einlösung alternativer Formen der »Weltbeobachtung« in Operationen in der Lebenswelt als umweltverändernden, museale Erstarrung auflösenden Teil einer nicht nur ›sozial ansteckenden‹ (s. Kap. 1.1.4), sondern auch praxisorientierten künstlerischen Arbeit, während Ortiz und die Wiener Aktionisten zwar »soziale Ansteckung« provozieren, die Realisierung von Vorstellungen »möglicher Partizipation« aber ihren Beobachtern überlassen. Ortiz und Nitsch verstehen die imaginäre Umsetzung der Aktionsformen bereits als Tabus lösende introspektive Form der »Weltbeobachtung«, als Bewußtsein verändernde Praxis, und überlassen es ihren Beobachtern, daraus Konsequenzen auf der Ebene sozialen Handelns zu ziehen.

Anders als Beuys setzt Nitsch sein Konzept des »Orgien Mysterien Theaters« in Differenz zu Formen der »Weltbeobachtung« in der Lebenswelt: als eigene (Fest-)Welt in der Welt (s. Kap. 1.1.4, 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.9, 2.5.1.1.11). Die relativ geschlossene (Fest-)Welt des »Gesamtkunstwerks« von Nitsch in der Welt und Beuys‹ Konzept der offenen, sich selbst zugleich als Weltmodell (auf symbolischer ›erster‹ Ebene) und Weltfragment (auf materieller ›zweiter‹ Ebene) vorführenden Präsentationen sind vergleichbare Gegenkonzepte, da beide in Kunstwerken und Aktionen möglichst umfassende Formen der »Weltbeobachtung« anlegen.

---

[483] Zweite: Beuys, S. 56, 63.

Die kollektive Destruktionsaktion der »Zockhymne«, die Ausgangspunkt des Exkurses über Destruktionskunst war, läßt sich in folgenden Aspekten direkter mit Ortiz‹ Möbelzertrümmerungen als mit der Flügeldestruktion in »zwei welten« vergleichen: 1. wegen der Art der Objekte der Zerstörung und 2. wegen der Reduktion auf Destruktionsaktionen. Punkt 2. kann nicht so verstanden werden, als würden bei Ortiz und in der »Zockhymne« Zerstörungsakte ohne Rahmenhandlung und Semantisierungsofferten präsentiert werden, sondern letztere beziehen sich auf Destruktion und das Destruierte[484], während in »zwei welten« die Flügelzertrümmerung eine Aktion in einer Folge weiterer Aktionen ist, die in einem offenen Verhältnis zueinander stehen. Außerdem bringen die Fechtmasken in die Pianodestruktion über ihre Funktion als Gesichtsschutz hinaus eine neue Assoziatonsebene aus dem Bereich Kampfsport ein, während die Jattehosen der »Zock-Akteure« ob ihrer ›Weiße‹ die gewünschten Assoziationen an die Waschkraft von »OMO super« eher beiläufig erleichtern und primär der Unterscheidung zwischen »Teilnehmern« und »Beobachtern« dienen: So bleiben die Akteure auch nach ihrem Fall von der Bühne vom Publikum unterscheidbar.

Ohne den Umweg der Opferung in »Chair Destruction« über einen zum Kultobjekt erhobenen Gegenstand will Ortiz für das »Destruction in Art Symposium« (1966, s. Kap. 2.5.2.1) ein Huhn schlachten und einen Vogel aussetzen, der im Freien nicht überlebensfähig wäre. Die Ankündigung provoziert öffentliche Entrüstung und Proteste[485], wie sie 1969 bis 1970 auch Mühl als Reaktion auf öffentliche Tierschlachtungen erfahren wird (s. Kap. 2.5.1.1.19, 2.5.1.1.20). Ortiz verzichtet schließ-

[484] Das Verhältnis Mühl-Ortiz ist analog zum Verhältnis Mühl-Nitsch zu verstehen: Mühl verarbeitet Anregungen beider in einer Weise, die deren Ritualbezüge konterkariert. Aus Ortiz‹ Stuhlanbetung und -opferung wird zerstörend-reinigende ›Waschkraft‹ und aus Nitschs quasiritueller »Zerreißung« der Tierkadaver werden Tierschlachtungen, die in die religiöse Bezüge karikierende Aktion integriert sind (s. Kap. 2.5.1.1.19). Schon die Entwicklung von Schüttbildern in Nitschs »Malaktionen« (1960-63, s. Kap. 2.5.2.2.2, 2.5.1.1.3) zu Materialbeschüttungen in Mühls »Materialaktionen« (ab 1963, s. Anm. 368f.) verkehrt ins Volksfesthaft-Karnevaleske (s. Kap. 2.5.1.1.2-2.5.1.1.4, 2.5.1.1.15-2.5.1.1.19) den kultischen Rahmen, den Nitsch 1960 in auf Bilder gemalten Texten (s. Kap. 2.5.1.1.3) sucht und 1962 in der »7. Malaktion« anläßlich der »Blutorgel« (s. Anm. 305ff.) und dann in den »Aktionen« (s. Anm. 314-317) für die Schüttbilder auch findet.
Auch Paul McCarthy läßt sich wie Mühl von DIAS-Aktionen (s. Kap. 2.5.2.1) sowie von Fluxus-Aktionen beeinflussen: Er realisiert 1967 »pieces destroying a house full of furniture« (Westphalen: Interview, S. 43) und konzipiert die »Instruction« »Cut up chairs, tables, lamps, etc. into small pieces. ›Ralph Ortiz‹, spring, 1968« (Rugoff/Stiles/Di Pietrantonio: McCarthy, S. 106).

[485] Ortiz, Rafael Montañez-Destruction, DIAS, s. Anm. 436, Buchhandlung Better Books, London, 5.9.1966, angekündigte und vom Künstler abgesagte Aktion, in: Fielding: Diary, S. 5; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 40, 151; Prosser: DIAS, S. 64, Ill.1; Stiles: Introduction, S. 5; Stiles: Synopsis, S. 27; s. Anm. 391.

lich auf die Realisation der »Chicken Destruction«. Mühl und seine Koakteure profanieren Ortiz‹ quasirituelle Opferungen von Objekten und Tieren[486] in der »Zockhymne« wie in »Oh Tannenbaum« (1969), »Oh Sensibility« (1970), »Aktion mit Hammel« (1970) und weiteren Aktionen mit Tierschlachtungen (s. Kap. 2.5.1.1.19, 2.5.1.1.20). Nach den nicht in Notationen geplanten, nicht oder nicht als solche angekündigten und für das Publikum überraschenden Instrumentendestruktionen von Poul Gernes, von Joseph Beuys wie von Fluxus-Mitgliedern bei der Realisation von Corners »Piano Activity« in Wiesbaden und den direkten, nach Plan realisierten Zertrümmerungen von Arman und Paik führen Ortiz und Mühl mit Koakteuren vorkonzipierte rituelle (Ortiz) und theatralisch-kabarettistische (Mühl) Aspekte in angekündigte Destruktionsaktionen zuerst mit Objektzertrümmerung und später mit Tierschlachtungen ein.

Der karnevaleske Charakter der »Zockhymne« kann als Gegenprogramm zu Nitschs Reaktivierung des Dionysischen in griechischen Tragödien verstanden werden. Nitsch integriert zwar Karnevaleskes in sein »Ogien Mysterien Theater«, doch bleiben von dem Dialog der »Lach-Kultur« mit der »seriösen Kultur« des Tragischen nur gelegentlich von Ersterer Züge des Blasphemischen[487] nach der Integration in

---

[486] Ortiz‹ erste Aktion mit ausgeführter Hühnerschlachtung: Chicken Destruction (mit Julie Abeles), New York, 1966, in: s. Anm. 391. Scott MacDonald verweist auf die Rolle der Opferung von Hühnern im karibischen Santeria-Ritual, in: Ders.: Media Deconstructionisms...In: Noriega/López: Eye, S. 185, 205 mit Anm. 7. Ortiz bezeichnet seine für DIAS geplante »Chicken Destruction« selbst als »Santeria«, in: MacDonald: Axe, S. 30. In Amerika stoßen Santeros mit ihrer Praxis der Tieropferung auf moralische Kritik und rechtliche Hindernisse: »Santeros think a society that condones the mass slaughter of animals, often under apalling conditions, to simply eat their flesh has no right to criticize the ritual slaughter of animals for religious reasons.« (Canizares: Night, S. 86. Vgl. Georges Batailles und Hermann Nitschs Schlachthaus-Kritik s. Anm. 391. Nitsch allerdings fügt sich im Unterschied zu Santeros dem Gebot der Schlachtung zum Verzehr.)

[487] Nitsch schreibt 1962 im Manifest »Blutorgel« (Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte): »Die blasphemische Herausforderung ist Andacht.« In »Aktion 1963« stellt Nitsch vor: »Scheinbar blasphemisches in verbindung bringen zweier extreme, geschlechtsakt und kreuz (opfertod am kreuz).« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 159) In Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 293 wird auf die »religiös-blasphemische Komponente« und auf »blasphemische Symbolismen« hingewiesen, die Nitsch seit der »31. Aktion« in die Konzeption des Orgien-Mysterien-Theaters integriere. Weibel dagegen verweist auf die Sonderstellung der »31. Aktion« in Nitschs Oeuvre (Jaschke: Reizwort, S. 72f.). Nitsch äußert, daß er in »erotisch-sexueller hinsicht bei keiner aktion so weit gegangen« ist »wie bei dieser«: »das einbeziehen sakraler symbole in die aktion würde ich heute sparsamer und weniger direkt tun.« Nitsch hebt den Einfluß der passiven Aktrice Hanel Koeck hervor (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 236).

Nitsch, Hermann-31. Aktion, Atelier HP Zimmer, München, 8.12.1969 (mit Hanel Koeck, Peter Gorsen u. a.), in: Jahraus: Aktion, Kap. 4.2.4, 5.4.5; Jaschke: Reizwort,

Letztere erhalten. Nitsch integriert Karnevaleskes beziehungsweise nicht-seriöse Feiertagskultur als extern vorgegebene Aktionsform in die interne Struktur (die wiederum sich am extern vorgeprägten Seriös-Tragischen orientiert)[488], während Mühl

S. 72f.; Jones: Body, S. 287, Anm. 37; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 293f., 339; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 229-236; Vergne: Art, S. 221ff.; s. Kap. 2.5.1.1.4 mit Anm. 315.

[488] Nitsch, Hermann: Versuche zur Geschichte der Aktion (1971). In: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 53f.: »der karneval stellte einen dionysischen ausbruch aus der asketischen enge des christentums dar, heidnische, verdrängt gehaltene elemente kamen hoch...auch die durch das christentum scheinbar gebannten dämonen und heidnischen götter wurden bei vielen faschingsfesten wieder in erinnerung gebracht. ›...an den tagen, an denen sie nach ganzer heiligkeit streben sollten, überlassen sie sich unflätigkeiten und unanständigkeiten zur zeit des gottesdienstes, indem sie, gespenstische und monströse masken tragend und als frauen, kuppler oder schauspieler verkleidet, tänze in der kirche und in ihrem chor aufführen, unanständige lieder singen, fette speisen von einer ecke des altars neben dem die messe zelebrierenden essen, ebendort das würfelspiel betreiben, mit stinkendem rauch, und zwar vom leder alter schuhe, weihräuchern, durch die ganze kirche rennen und springen, wegen ihrer schändlichkeit nicht erröten, nackte männer ohne bedeckung der schamteile auf schmutzigen wagen und fuhrwerken unverschämt durch die stadt und die theater führen, sich zu schimpflichen schauspielen zum gelächter der dabeistehenden und zusammenlaufenden hergeben, schändliche gesten mit ihrem körper ausführen, schamlose und possenreisserische reden halten...‹ [Anm. : ludovicus archiepiscopus senonensis in stat. ann 1445]« Nitsch zitiert eine Quelle, die die »Karnevalisierung« (Bachtin: Literatur, S. 47-85; Bachtin: Rabelais, S. 52-67, 258-261. Auseinandersetzungen mit Bachtins Auffassung vom Karneval werden zitiert, referiert und kommentiert in: Stallybrass/White: Politics, S. 6-19) der »seriösen Kultur« durch die »Lach-Kultur« (s. Anm. 489) im 15. Jhdt. belegt: »karnevalisierter Katholizismus« (Bachtin: Rabelais, S. 109). Nitsch stellt zugleich die Dialogmöglichkeiten zwischen gleichgestellten Kulturen (»seriöser« und »Lach-Kultur«) durch den übergeordneten Rahmen einer seriösen, aber zur gegebenen alternativen »Festkultur« infrage: »Das komödiantische wird mittel sein, um durch blasphemie und schändung zu tiefsten und heiligen symbolen zugang zu finden.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1969, S. 36; Weibel/Export: Wien, o. P. (Anhang Texte)). Offenbar braucht nach Nitsch die »seriöse Kultur« die »Lach-Kultur«, um zu ihren Wurzeln zu finden: Aus der Integration des Heidnischen ins Religiöse (Christentum) wird eine Freilegung der Wurzeln des Religiösen im Heidnischen (s. Kap. 2.5.1.1.6). Nitsch transformiert in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« das Zulassen des Heidnischen an einem Tag des christlichen Jahreskalenders in eine ambivalente »rituelle Orgie« (s. Kap. 2.5.1.1.6), die mit Bezügen zwischen »Fest, Drama und Liturgie« spielt (s. Kap. 2.5.1.1.8).
Die Integration der Heidnisches wiederbelebenden »Lach-Kultur« des Volkes in seriös-christliche Kultur verhindert nach Nitsch »ein ausfliessen und befriedigen gestauter energien« zunächst »unneurotisch«, dann wird die »Lach-Kultur« vom Christentum kanalisiert und »zu einer bestimmten zeit im jahr« zum Beispiel im »karneval...vor der fastenzeit« ermöglicht (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 52f.). Nitsch hält der in das Christentum integrierten »Lach-Kultur« eine Kritik

das Extern-Intern-Verhältnis zwischen Etabliertem und Volkskultur umkehrt (s. Kap. 2.5.1.1.21). Mühl konfrontiert in der »Zockhymne« die Ein-Weg-Kommunikation der Waschmittel-Massenwerbung von OMO nicht mit der »Statuarität« einer »seriösen Kultur«, sondern mit der »dialogisch« orientierten »Lach-Kultur«, die sich unter anderem in der publikumsnahen Kleinkunst des Cabarets erhalten hat.[489] Im kabarettistischen, ›volksnahen‹ Umgang wird Werbung, die die Massen motivieren will, zum Anlaß einer Farce.

Bei der Koordination von Elementen aus etablierter und »Lach-Kultur« beziehen Mühl und Nitsch konträre Positionen, die sich an entgegengesetzten Polen einer Skala mit Intern-Extern-Bezügen anordnen lassen: Die »Lach-Kultur« ist bei Mühl

---

an deren Externalisierung als Randerscheinung im integierenden System entgegen und internalisiert diese der »Lach-Kultur« eigenen Formen wiederum im übergeordneten Rahmen des Theaters: »theater trägt dem menschlichen bedürfnis nach abreaktion rechnung. theater braucht grausamkeit...das missverhältnis zwischen erlebnismöglichkeit und dem bedürfnis, intensiv zu erleben, findet durch das theater seine lockerung.« Nitsch bezieht seine Vorstellungen vom Aktionstheater aus der Geschichte der »festkultur«, wenn er vom »traditionellen theater...mit seinem durch literaturregeln verstellten drang zur wirklichkeit die latenz des aktionstheaters« unterscheidet und diese in der »festkultur« vorgeprägt sieht. »aktionstheater« kann nach Nitsch als Modell einer in der »festkultur« sich manifestierenden »menschheitsgeschichte« verstanden werden (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 50ff.). Dieses Modell ist eine Abstraktion von realer Geschichte, die »Beobachtern« Anläße für Projektionen liefert. »Beobachter« von Nitschs Aktionen können die Angebote zu »möglicher Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) sowohl von einer sozialpsychologischen Warte aus, die »festkultur« als Modell der »menschheitsgeschichte« rekonstruierend, als auch von einer assoziierenden, sich von Bildvorstellungen leiten lassenden individualpsychologischen Warte aus aktualisieren. Was Nitsch unter »form« (s. Kap. 2.5.1.1.9) versteht, wäre hier als ›Modell‹ zu reformulieren, und ›Modell‹ wäre als Rahmen mit begrenzter Offenheit für Assoziationen und (Re-)Konzeptualisierungen zu definieren. Nitsch bemüht sich offensichtlich, Imaginationen provozierende Ausdrucksqualitäten von Teilen der Präsentationsform einer Performance des »Orgien Mysterien Theaters« nicht als ein äußerliches, dem Modell nur anhaftendes Moment, sondern als dessen zentrale Komponente auszuweisen. Nitsch argumentiert sozialpsychologisch im Hinblick auf individualpsychologische Aspekte sowie sozial- und religionshistorisch im Hinblick auf die aktuelle Triebstruktur, die in Aktionen/Beobachteroperationen von Aktricen wie Akteuren und in Imaginationen/»Beobachtungsoperationen« von Aktricen/Akteuren und »Beobachtern« sich manifestieren kann. Mit dieser historischen und sozialen Verallgemeinerung des Individuellen folgt Nitsch Freudschen Spekulationen in »Totem und Tabu« (Freud: Totem; s. Anm. 42, 320, 337) und eignet sich Carl Gustav Jungs These des »kollektiven Unbewußten« an (Stärk: Nitsch 1987, S. 49, 64; s. Anm. 325, 337).

[489] Zum »Dialog« zwischen »innerer« (interner) und »äußerer [externer] Rede«: Anm. 338. Zur »Doppelweltlichkeit« und zum »Dialog« zwischen »seriöser Kultur« und »Lach-Kultur«: Bachtin: Ästhetik, S. 55-62, 327f., 334, 338-348; Bachtin: Literatur, S. 32-46, 101-106; Bachtin: Rabelais, S. 19ff., 33, 51-68 u. a. (vgl. Luhmann: Systeme, S. 461f. mit Anm. 168).

und die – allerdings revisionsbedürftige – etablierte Kultur ist bei Nitsch die aktionsintern bezogene Position im kulturellen Dialog zwischen Handlungsebenen.

Nitschs Versuch, seine durchkomponierte »23. Aktion« mit Lärmorchester, Schafkadaver, Blut und roter Farbe auf dem »Zockfest« 1967 trotz des Tumultes durchzuführen, den bereits realisierte Aktionen provozierten, wird vom Publikum mit fliegenden Lammteilen und »blut« quittiert – Nitsch:

> die zuschauer griffen mich an und beschütteten mich mit blut. auch ich lief zuschauern nach und beschüttete sie mit blut.

Die Reaktionen des provozierten Publikums führen zum Abbruch des Lammrituals, dessen Requisiten die Unruhe nur schüren. Nitschs Interesse an einer gelungenen Aufführung und die kabarettistische Publikumsprovokation von Oswald Wiener, die den Tumult angeheizt hat, sind Gegensätze. Nitschs spontane Reaktion auf das Publikum widerspricht seinem theatralisch durchorganisierten, der Tragödie und einer Festdramaturgie nahestehendem Aktionstheater. Die Reaktionen der Beobachter und Nitschs direkte Aktionen gegen ZuschauerInnen setzen die Provokationen fort, die Rühm und Wiener angelegt hatten. Das »Zockfest« endet nach sich steigernden Publikums(re-)aktionen in einer »saalschlacht«, die von »200 polizisten mit stahlhelmen und hunden« aufgelöst wird. – Nitsch:

> das ganze war mehr eine Fortsetzung des literarischen kabarettes von rühm und wiener. die veranstaltung als solche war gelungen. das gewünschte wurde erreicht. lediglich meine aktion kam nicht so recht zum zug. das ganze war ein ungeheuerliches chaos und eine gelungene provokation des publikums.[490]

---

[490] Nitsch, Hermann-23. Aktion, Zockfest, Gasthaus »Zum Grünen Tor«, Lerchenfelderstr.14, Wien 7, 21.4.1967, in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 292, 336; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 173-177 (Zitate); Weibel/Export: Wien, S. 154-158, 255.
Nitsch beginnt mit der 23. Aktion, sein »script« (s. Anm. 227) an Formen der Partitur anzulehnen: Während in der 21. Aktion (St. Bride Institute, London, 16.9.1966, s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 453) noch die Aktionen des Lärmorchesters und des Chors unter den simultan vorzuführenden Aktionen beschrieben werden, erscheinen in den »scripts« zur 23. Aktion verbale Kurznotationen für Lärmorchester und Chor »auf dem rechten, [einem] kleineren korrekturrand ähnlichen teil der seite.« Diese rechte Seite wird von Nitsch in der 24. Aktion, 2. Teil (Schlachthaus, Wien III für Österreichisches Fernsehen, 26.7.1967, in: s. Anm. 317) und in der 25. Aktion (New York, 2.3.1968, in: s. Anm. 719) zur Partitur mit einem »notational system« (s. Anm. 227) erweitert, das den Spielern von Musikinstrumenten den Rahmen absteckt, innerhalb dessen sie Freiheiten der Interpretation haben. Notiert wird, welche Instrumente parallel zu welcher links notierten Aktion in welcher »lautstärke« bzw. »lärmstufe, intensität« (»1«, »2« oder »3«) zu spielen sind (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 162-168, 173-177, 183ff., 190-201 u. a.; s. Anm. 453). »Millimeterpapier« verwendet Nitsch »für die niederschrift der partitur...jeder millimeter bedeutet eine sekunde spieldauer.« (Nitsch: O.M. Theater, S. 138).

Von Wiener wird auf dem »Zockfest« Gewalt am Publikum aufgeführt und ZuschauerInnen direkt erlebbar gemacht, während Mühl und Koakteure Gewalt gegen Objekte/Objektdestruktion in einer Aktion ›vor‹ Publikum vorführen. Nitsch dagegen konzentriert sich in seiner für das »Zockfest« geplanten Aktion auf die hybride Position von Aktionen der Kadaverdestruktion zwischen Sakralem und Profanem. Publikumsprovokation und aggressive (Wiener, Rühm) wie destruierende Aktionen (Mühl) stehen in den Realisationen des »Zockfestes« in einem untrennbaren, mit Nitschs Aktionskonzept unvereinbaren Zusammenhang. Das Spektrum des »Zockfestes« reicht von direkter Aktion mit und gegen das Publikum (Rühm, Wiener) über direkte Aktion ohne Publikumsbeteiligung (Mühl und Koakteure) zur mehrfach zwischen vorcodierten Aktionsformen des Festes, des Theaters und der Liturgie (s. Kap. 2.5.1.1.8) verweisenden »rituellen orgie« (s. Kap. 2.5.1.1.6), in der vor Publikum realisierte Aktionen zwar »nichtmatriziert« (s. Kap. 2.4.4) und damit ›direkt‹ ohne Rollenspiel, aber vielfach ›indirekt‹ verweisend sind (Nitsch).

2.5.2.3 Agitation durch Provokation

Peter Jirak vom Österreichischen Sozialistischen Studentenbund (SÖS) leitet am 7. Juni 1968 in einem Hörsaal der Wiener Universität »Kunst und Revolution« mit einer Rede ein. Dann überrascht Otto Mühl das Publikum mit seiner »beschimpfung robert kennedy's und der kennedyfamilie« – drei Tage nach Robert F. Kennedys Ermordung: »Wieder um eine null weniger!«[491]

Weibel stellt in seiner Aktionslesung den österreichischen Finanzminister und Universitätsprofessor Stephan Koren in blasphemischer Weise vor. Er verbindet Korens Vergangenheit als Fliegeroffizier mit seiner aktuellen politischen Funktion. Dazu dient ihm Korens Kriegsverwundung:

> ...wenn einhändige eigenhändig und eigenmächtig regieren dürfen, wenn das krüppel koren die lügen und versprechungen nur so aus dem ärmel schüttelt, wenn beim krüppel koren die linke nicht weiss, was die rechte tut, dann hat er es leicht, denn sein arm hängt lose und leer, dann, weil es gar keine rechte gibt am körper des krüppels koren – der egomanische fliegeroffizier hat sie für hitlers karriere geopfert – dann gilt die bluttat, einem österreichischen bürger ein widerliches krüppel als minister vorzusetzen, dem versuch, einen bestialischen begriff der humanität einzudreschen, der jedem greuel den freibrief liefert, dann wird ein horror und terror ausgestellt, der österreich als seuchegebiet verrufen soll, damit der österreicher völlig seiner regierung ausgeliefert werde...

Weibel spielt rhetorisch mit semantisch mehrdeutigen Beziehungen zwischen rechts und links und überträgt – wie in Karikaturen üblich – Körpereigenschaften

---

[491] Mühl, Otto-Beschimpfung Robert Kennedys und der Kennedyfamilie, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 177; Kellein: Wissenschaft, S. 133; Schröder: Identität, S. 234f. (Zitat S. 235); Weibel: Kunst 1979, S. 57; Weibel/Export: Wien, S. 262 (Zitat).

auf politische Zusammenhänge. In einer weiteren Steigerung werden politische Zusammenhänge – wie in Sprichwörtern – durch Sexualität und Animalisches pointiert:

> ...bewahrheitet sich wieder einmal das sprichwort: wer nicht brunzen kann, soll nicht herrschen. wenn bezahlte schweine ein bezahltes krüppel an die finanzen lassen, wenn dem krüppel koren die österreichische staatsbürgerschaft nicht aberkannt wird, dann um den österreicher reif zu machen für die totale kapitulation vor der schwarzen fut, dann um durch grauen und beschämung den österreicher so weit zu erniedrigen, dass er zur staatlichen bande sich nicht einmal mehr aufzublicken getraut.[492]

Weibel unterstellt den Regierungsmitgliedern, die Koren zum Finanzminister ernannt haben, Staatsterror ausüben zu wollen. Die Welt de- und rekonstruieren die Wiener Aktionisten als Theater der Grausamkeit – mit Michail M. Bachtins Begriffen: Das Aktionstheater bemüht sich um eine »Karnevalisierung« des seriös sich gebenden Polittheaters der Realpolitik. Mittel der »Karnevalisierung« sind Rückgriffe auf die »groteske Körperkonzeption« der »Lach-Kultur« (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.18, 2.5.1.1.19, 2.5.2.2). Weibel ›karnevalisiert‹ die Rhetorik politischer Rede durch Rückgriffe auf Strategien der »Lach-Kultur« wie der Karikatur und der Sprichwörter (s. o.), die beide Varianten der »grotesken Körperkonzeption« enthalten.

Valie Export lenkt während Weibels Rede den Lichtkegel eines Scheinwerfers auf einen »lichtabhängigen widerstand«. Wenn sie bei Ausrufen, die die Rede Weibels unterbrechen oder ihre Fortsetzung einklagen wollen, den Scheinwerfer ab- oder anstellt, ist auch die Verstärkeranlage ab- oder angestellt:

> selbstverständlich wurde ununterbrochen entweder »ein« oder »aus« geschrien, so daß die rede nur verstümmelt, wenn überhaupt, zu hören war.

Aktionstext und Aktionspräsentation sind aufeinander abgestimmt: Die Rede, die einen Verstümmelten als einen den Staat Verstümmelnden vorstellt, wird selbst verstümmelt präsentiert. Ursache der Verstümmelung des Vortrags sind die von Export und Weibel installierten sowie von Publikumsreaktionen erzeugten Präsentationsumstände. Die Aktionspräsentation provoziert Publikumsreaktionen, die die Rede beenden wollen, auf die Export folgsam als Vollstreckerin reagiert, während die Störung der Rede wiederum Aufrufe provoziert, die nach der Behebung der Störung verlangen. Beide Seiten des Publikums wollen Normalität wiederherstellen: Die einen wollen ein funktionstüchtiges Mikrophon und die anderen keine den Zustand der Staatsregierung Österreichs verhöhnende Rede. Die Redefreiheit wird von den Ausrufen, die das Mikrophon abstellen lassen, schon negiert, bevor die Zumutungen

[492] Weibel, Peter/Export, Valie-Beschimpfung von Stephan Koren, Aktionslesung, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 177; Schröder: Identität, S. 234f.; Weibel: Kunst 1979, S. 57f.; Weibel/Export: Wien, S. 263, o. P. (Anhang; Zitate).

des ganzen Textes zur Kenntnis genommen werden. Wer sich selbst (und andere) vor der Verspottung schützen will, beweist seinen »bestialischen begriff der humanität«, wenn er parodistische Formen der Gegenrede von der Redefreiheit ausschließt.

Weibel baut die Möglichkeit der Unterbrechung durch Publikumsgegenrede in seine Redepräsentation ein und findet – nach seinem Aktionsprotokoll – Beobachter, die in die angelegte Falle laufen. Die »Lecture Destruction« von Weibel und Mühl 1966 in London (s. Kap. 2.5.2.1) entwickeln Export und Weibel 1968 in »Kunst und Revolution« weiter zu einer an Publikumspartizipation rückgekoppelten Aktionslesungsdestruktion und variieren damit die auf dem »Zockfest« 1967 von Rühm und Wiener vorgeführte Form der Aktionslesung als Provokationsprovokation.[493]

---

[493] Auf futuristische und dadaistische Lautgedichte und Lesungen (s. Kap. 2.1.1 mit Anm. 79f. Vgl. Baumgarth: Geschichte, S. 160-178; Bergius: Lachen, S. 127, 288f., 291, 325-329, 341f., 347f.; Bozzola/Tisdall: Futurism, S. 88, 94-101; Foster: Event, S. 68, 119-131, 267-280; Foster/Kuenzli: Dada, S. 52-70; Gordon: Dada, S. 14f., 17f., 23, 38-41; Melzer: Dada 1994, S. 33-43; Melzer: Dada Actor, S. 52, 56f.; Melzer: Dada Performance, S. 76ff.; Schmidt-Bergmann: Futurismus, S. 210-213, 247-260, 282-292) folgende Aktionslesungen wie z. B. (in chronologischer Reihenfolge) von John Cage (1949-52, 1954, 1959, 1961, in: Bischoff: Kunst, S. 227f., 231; Cage: Silence, S. ix, 109-259; s. Kap. 2.1.1.1 mit Anm. 92, Anm. 153), Al Hansen (Incomplete Requiem..., New York, 1958, in: s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 554, 557, 566), Aktricen und Akteuren in Allan Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (New York, 4.10.1959, 6.-10-10.1959, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 163, Kap. 3.1.1), Jackson Mac Low (Asymmetries, Notationen, 1961, in: Mac Low/Young: Anthology, o. P.; Yvonne Rainer (Chance Lecture, Waring-di Prima Series, Atelier Aileen Pasloff/Yvonne Rainer/James Waring, s. Anm. 263, New York, 1962, in: Banes: Democracy, S. 78f.), François Dufrênes «Meredith's Blues» in Jean-Jacques Lebels «Pour conjurer l'esprit de catastrophe» (Galerie Raymond Cordier, 27 rue Guénégand, Paris 6, 27.11.1962/Studio du Cinéma, Boulogne, 1963, in: Goldberg: Performance 1998, S. 46; Hegyi/Schrage: Lebel, S. 45f., 51, 54-57; Kaprow: Assemblage; Lebel: Poésie, S. 54, 67-72, 104ff., 161; Loisy: Limites, S. 112f., 356; Schimmel: Actions, S. 251ff., 336; Sohm: Happening, o. P.), Robert Morris (21.3, Surplus Dance Theater, 321 East 73rd Street, New York, Februar 1964/Once Festival, Ann Arbor/Michigan, 27.2.1964/Moderna Museet, Stockholm, 11.9.1964, in: Banes: Democracy, S. 188, 193, 206; Berger: Labyrinths, S. 1ff.; Grenier: Morris, S. 217, 219; Jones: Clothes, S. 27); Bazon Brock (Actions, Agit-Pop, Dé-coll/age, Happenings, Events..., Festival der neuen Kunst, Auditorium der TH Aachen, Aachen, 20.7.1964, in: Brock: Ästhetik 1977, S. 828-840 (in der Aufführung gestörter Vortragstext); Oellers/Spiegel: Leben, S. 19, 35; Pickshaus: Kunstzerstörer, S. 348ff.; Schneede: Beuys, S. 42, 45 mit Anm. 20), Juan Hidalgo/Otto Mühl (Translation – Action for Two Voices, DIAS, London, 10.9.1966, in: s. Anm. 437) und Peter Weibel/Otto Mühl (Lecture Destruction, DIAS, London, 15.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 449) nehmen das wechselseitige Verhältnis von Programmatik und Präsentation, von Semantik und Pragmatik, in Weibel/Exports Koren-Beschimpfung (s. Anm. 492) vorweg, beziehen aber noch nicht wie Rühm und Wiener auf dem Wiener »Zockfest« (Aktionslesungen, Zockfest, Wien, 21.4.1967, in: s. Kap. 2.5.2.2. mit Anm. 469) und Export/Weibel in »Kunst und Revolution« Publikumspartizipation ein.

Während Weibels erster Aktionslesung beginnt Brus bereits mit seiner »Körperanalyseaktion«. Brus entkleidet sich, ritzt die Haut mit einer Rasierklinge an Brust und Oberschenkel auf, uriniert in ein Glas, trinkt den Urin, defäktiert, beschmiert sich mit Kot, erbricht sich, legt sich nieder und führt »Onanierbewegungen« aus.[494] Beim Defäktieren, der Selbstbeschmutzung mit Kot und bei Onanierbewegungen singt Brus die österreichische Bundeshymne. Brus setzt sein Körperanalysevokabular, das er in dem Film »20. September« (1967, s. Kap. 2.5.1.2) und der Aktion »Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns« (1968, s. Kap. 2.5.1.2) bereits vorführte, in »Kunst und Revolution« ein, um ein Nationalsymbol mittels »grotesker Körperkonzeption« zu »karnevalisieren«. Da diese Übertretung nicht wie ein Festtagszeremoniell (z. B. Karneval) an das übertretene System rückgekoppelt ist, ist auch Brus‹ »Vergehen der Herabwürdigung österreichischer Symbole« und »die...Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit« nicht in »seriöse Kultur« (s. Kap. 2.5.2.2) reintegrierbar. Die Reaktionen der österreichischen Justiz (s. u.) bestätigen dies.

Mühl peitscht einen Masochisten mit einem Militärkoppel, dessen Kopf mit Zeitungsblättern bandagiert ist. Der Schreiende und »pornographische« Literatur vorlesende Masochist übertönt Oswald Wieners Vortrag an der Tafel. Ohne sich vom Lärm beeinflußen zu lassen erklärt Wiener über ein drahtloses Mikrophon die »input-output-Relation zwischen Sprache und Denken«.[495] Mühl und die »Direct Art Group« mit Anastas, Dieter Haupt und Herbert Stumpfl realisieren einen »Weitschiff-Wettbewerb« und Onaniersimulationen mit schäumenden Bierflaschen. Franz Kaltenbäck und Peter Weibel beginnen parallel zu den laufenden Aktionen mit weiteren Aktionslesungen. So trägt Weibel seine »›brandrede‹ zum thema ›was tun?‹« mit Schutzbrille und einem mit Folien umwickelten, mit Benzin getränkten und in Brand gesteckten Asbesthandschuh vor, bis der Brand, da Benzin unter den Handschuh läuft, auf seine Haut übergreift und er ihn in einen bereit stehen Wasserkübel wirft: Auf das Wort »Lenin« folgen der Ausruf »au« und die Tat der Brandlöschung. Kaltenbäck reflektiert in provozierender Weise die aktuelle Beobachtersituation, wenn er »die anwesenden perzipienten« als »platzhalter[...] einer

---

Zur Geschichte der Lautpoesie als Form der Sprache in Lautfolgen umwandelnden Aktionslesung: Lentz: Lautpoesie, bes. S. 90-580, 627-715, 771-807; s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 440.

[494] Brus, Günter-o. T. (›Körperanalyseaktion‹ Nr.33), Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 47, Nr.30; Engerth: Wiener Aktionismus, S. 167; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 177f.; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 140 (1. Zitat); Schröder: Identität, S. 96f., 234, 236; Weibel: Kunst 1979, S. 57-60 (folgende Zitate); Weibel: Kunst 1997, S. 654; Weibel/Export: Wien, S. 207-214, 216-223, 263f.

[495] Stumpfl, Herbert: die ereignisse an der wiener universität vom 7.6.68, in: Engerth: Wiener Aktionismus, S. 167; Schröder: Identität, S. 235ff.
Zitate aus dem Urteil des Prozesses vom 31. 7.1968 gegen Günter Brus, Oswald Wiener und Otto Mühl: Weibel: Kunst 1979, S. 60.
Karneval: s. Anm. 488.

normierten situation« beschreibt, »aus der sich möglicherweise ein epileptiker, ein schwachsinniger befreien könnte.«

In »Kunst und Revolution« wird Wieners Lesung über Input-Output-Relationen[496] zugleich veranschaulicht und gebrochen durch simultane Aktionen: Export und Weibel koppeln Input-Output-Relationen der elektronischen Information mit Interaktion und Kommunikation beziehungsweise mit wechselseitigen Sender-Empfänger-Relationen zwischen Aktrice, Akteur und partizipierenden Beobachtern. Weitere parodierende Aktionen verwandeln sozialen Input – Informationen über normierte sexuelle und politische Handlungsmöglichkeiten – in provokativen künstlerischen Output, der von Beobachtern empfangen wird, die denselben sozialen Input wie die Akteure empfangen beziehungsweise ihm ausgesetzt sind. Die

---

[496] Mühl, Otto/Direct Art Group-Weitschiff-Wettbewerb, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Engerth: Wiener Aktionismus, S. 167; Geyrhofer/Pataki: Gespräch, S. 39 (Zitat); Schröder: Identität, S. 236; Weibel: Kunst 1979, S. 58; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 178 mit Verweis auf Nam June Paiks »Fluxus Champion Contest«, Festum Fluxorum Fluxus, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Eiskellerstraße, Düsseldorf, 3.2.1963, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 111 (mit Notation), 114; Block/Knapstein: Geschichte, S. 162; Hendricks/Prinz: Fluxus, S. 515; Leve: Aktionen, S. 156. Notationstext: »Performers gather around a large tub or bucket on stage. All piss into the bucket. As each pisses, he sings his national anthem. When any contestant stops pissing, he stops singing. The last performer left singing is the champion.« (Auch in den Simultanaktionen in »Kunst und Revolution« wird ein Urinier-Wettbewerb mit dem Absingen der Nationalhymne verknüpft.) Weitere Pissaktionen von Otto Mühl: s. Kap. 2.5.1.1.18 mit Anm. 386; Kap. 2.5.1.1.19 mit Anm. 390.
Weibel, Peter-Was tun, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 178; Weibel/Export: Wien, S. 206, 263 (Weibel bezieht sich mit dem Titel »Was tun« zugleich auf Wladimir Lenins gleichnamigen Titel und auf den gleichnamigen Abschnitt in Oswald Wieners »notizen zum konzept des bioadapters« in seinem Roman »Die Verbesserung von Mitteleuropa« (Wiener: Verbesserung, S. CXLIV-CXLVII). Die Aktionslesung mit dem Asbesthandschuh setzt Lenins Untertitel »Brennende Fragen unserer Bewegung« (Berlin ^{21}1988) in ein eigenartiges Verhältnis von Sprechakt und Tat um. Nach Oswald Wiener kann die Tat eine »anomalie« gegen die »sprache...als gesellschaftliches bewußtsein« setzen. Wenn der brennende Handschuh von Weibel weggeworfen wird, bevor er mehr als seine Artikulationsfähigkeit außer Kraft setzen kann, so provoziert dies Deutungen vor dem Hintergrund der Aussagen Lenins und Wieners.).
Kaltenbäck, Franz-Vortrag »über die möglichen attitüden, mit denen auf die agierende minderheit reagiert wird...«, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 178; Weibel: Kunst 1997, S. 654; Weibel/Export: Wien, S. 212, 263f. (Zitat).
Wiener, Oswald-Über den Zusammenhang von Denken und Sprechen, Vortrag, Kunst und Revolution, s. Anm. 498, Wien, 7.6.1968, in: Engerth: Wiener Aktionismus, S. 167; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 177f.; Weibel: Kunst 1979, S. 57-60; Weibel/Export: Wien, S. 202, 208, 210ff., 215, 223, 262ff., 273.

Lesungen von Weibel allein und mit Export sowie von Kaltenbäck wie die »Körperanalyse« von Brus, Mühl und der »Direct Art Group« führen für »Weltbeobachtung« (s. Kap. 1.1.3) relevante Text- und Aktionsformen vor, die als Modelle der Störung bestehender Kommunikationsformen und als Modelle erweiterter Kommunikationsformen taugen können. Den Beobachtern wird es überlassen, diese Modelle in Erweiterungen ihrer Weisen der »Weltbeobachtung« und in kunstexterne Kommunikations- und Aktionsformen umzusetzen.

Nachdem die Wiener Aktionisten »Kunstbeobachtung« außermuseal (aber nicht kunstextern) in eine regulative, Vorcodierungen korrigierende Form der »Weltbeobachtung« überführen, versucht Joseph Beuys das Museum in eine Institution für Diskurse über »Weltbeobachtung« zu verwandeln. Die außermusealen, nach künstlerischen und sozialen Gesichtspunkten organisierten Provokationen der Wiener Aktionisten und Joseph Beuys‹ langer Marsch durch die Kunstinstitutionen, an dessen Ende das Museum zu einem »Ort der permanenten Konferenz«[497] werden soll, an dem über Weisen der »Weltbeobachtung« diskutiert werden kann, sind Gegenmodelle. Aktionen von Beuys und Hermann Nitsch führen ein vom Beobachter erst vor einem umfassenderen kulturhistorischen Horizont zu entschlüsselndes und zu interpretierendes Zeichenarsenal vor (s. Kap. 2.5.1.1.2-2.5.1.1.14, 2.5.2.2). Dagegen realisieren Brus, Mühl und die »Direct Art Group« in »Kunst und Revolution« ins Leben übertragbare Aktionsformen auf exemplarische Weise. Ob die exemplarisch vorgeführten Aktionsformen direkt als Aktionsanleitungen oder als Provokation der Imagination verstanden werden sollen, bleibt von Seiten der Akteure und der Aktrice offen.

Die Diskussion kam nach den Parallelaktionen nur schleppend in Gang. In »Kunst und Revolution« und später in »Oh Tannenbaum« (s. Kap. 2.5.1.1.19) provozieren erst Pressemeldungen mehr als nur vereinzelte öffentliche Gegenreaktionen. Schließlich werden Brus, Mühl und Wiener wegen Aktionen in »Kunst und Revolution« verhaftet. Zunächst erhalten Brus, Mühl und Wiener 26 Tage Verwaltungsstrafe, Bauer und Stumpfl 20 Tage und Weibel 10 Tage. Einen Tag nach Erhalt der Verwaltungsstrafe werden Brus, Mühl und Wiener »wegen Verabredungs-, Flucht- und Wiederholungsgefahr« in Untersuchungshaft genommen. Brus wird nach zwei Monaten Untersuchungshaft zu sechs Monaten strengem Arrest verurteilt. Nach einer Revision wird die Strafe auf fünf Monate reduziert. Mühl erhält nach einmonatiger Untersuchungshaft vier Wochen Arrest. Wiener wird freigesprochen, Haftentschädigung wird aber abgelehnt.[498]

---

[497] Beuys, Joseph: Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz. Gespräch mit Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen, 1.2.1980. In: Kurnitzky: Notizbuch, S. 47-74. Vgl. Beuys‹ Gespräche mit Publikum auf der »documenta 5« 1972 in Kassel. Transkriptionen von Tonbandmitschnitten in: Beuys: Demokratie; Beuys: Mensch.

[498] Kunst und Revolution, Universität Wien, Neues Institutsgebäude, Hörsaal 1, Uni-

Die Wiener Aktionisten realisieren für das »Destruction in Art Symposium« (s. Kap. 2.5.2.1) und für »Kunst und Revolution« ihre Formen der Aktionslesung und der »Körperanalyse« so umfassend wie vorher und später nicht.

In »Kunst und Revolution« werden Aktionslesungen und Körperaktionen – unbeabsichtigt – simultan aufgeführt. Aktionslesungen von Franz Kaltenbäck und Peter Weibel stehen aktionistische Elemente gegenüber. Die Aktionslesungen der Futuristen und Dadaisten (s. Kap. 2.1.1) werden in der Wiener Gruppe und im Wiener Aktionismus, besonders im »Destruction in Art Symposium«, im »Zockfest« (s. Kap. 2.5.2.2) und in »Kunst und Revolution«, von Gerhard Rühm, Peter Weibel und Oswald Wiener zu eigenen Formen weiter entwickelt (s. Kap. 2.1.1.1). Die Revision der Rolle des Künstlers in der Entwicklung vom literarisch geprägten Theater zum Aktionstheater, die mit der Bauhausbühne und den Aufführungen der Regisseure Erwin Piscator und Wsewolod Meyerhold zu ersten Höhepunkten führt (s. Kap. 2.1.2, 3.1.1), wird nach dem Krieg erneuert und fortgesetzt durch aus der Malerei entwickelte Formen des Aktionstheaters, an die im Wiener Aktionismus besonders Günter Brus, Otto Mühl und Hermann Nitsch anschließen (s. Kap. 2.1.2.1). Brus und Mühl demonstrieren auf dem »Destruction in Art Symposium« mit Aktionen gegen (Aktions-)Lesungen und führen so zugleich eine dem Wiener Aktionismus interne Auseinandersetzung zwischen Aktionstheater und Aktionslesung vor, während in »Kunst und Revolution« die verschiedenen Richtungen als sich wechselseitig ergänzende Aktionsformen vorgestellt werden. Dies wird möglich, da Nitschs geschlossene Aktionsform des »Orgien Mysterien Theaters« fehlt, die Simultanaktionen widerspricht.

Die in Aktionslesungen von Wiener und Kaltenbäck vorgetragene informationstheoretisch orientierte Gesellschaftskritik wird in »Kunst und Revolution« von Weibel und die Körperanalyse von Mühl mit »Direct Art Group« wird von Brus politisiert. Mühls Auspeitschung des Masochisten und Brus‹ Verunglimpfung sind Übertretungen, die die Aktionslesungen von Wiener und Kaltenbäck begründen. Mit

---

versitätsstraße 7, 1010 Wien, 7.6.1968 (Film: Ernst Schmidt jr.-Kunst & Revolution, 1968, 16 mm und Super 8, Farbe, stumm, s/w, 2 Min. Verleih: Austria Filmmakers Cooperative, Wien. In: Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 415; König: Mühl, S. 115; Internet/URL: http://filmdb.t0.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt&WERKID=213 (20.9.1999)), in: Breicha/Klocker: Miteinander, S. 174, 179ff., 184; Engerth: Wiener Aktionismus, S. 167ff.; Fischer/Jäger: Wiener Gruppe, S. 653, 665, 667, 674; Francis: Brus, S. 14, 19; Gorsen: Prinzip, S. 122f.; Grenier: Brus, S. 21, 68-72, 196f., 287; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 177ff.; Hofmann: Wiener Aktionisten, S. 641f.; Jahraus: Aktion, Kap. 1.1-1.3, 2.5.3, 4.2.3, 5.6.1, 8.5, 9.6, 9.7; Jappe: Performance, S. 165; Kellein: Wissenschaft, S. 133; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 17, 140, 179, Nr.33, S. 212, 256, Nr.54; Kruntorad: Realismus, S. 57, 59f., 108f.; Sandford: Happenings, S. 374f.; Schröder: Identität, S. 55f., 58, 96f., 234-237; Sohm: Happening, o. P.; Weibel: Kunst 1979, S. 57-60; Weibel: Kunst 1997, S. 654; Weibel/Export: Wien, S. 201-223, 262ff., o. P. (Anhang »texte (auswahl)«).

seiner Karnevalisierung des Politischen durch Übertretungen von Körpertabus hat Brus eine Zuspitzung der aktionistischen Vorgehensweise vorgeführt, die in Kaltenbäcks Beschreibungen der die Aktionsumstände mitbestimmenden Codes ihr reflexives Komplement erhalten. Weibel führt vor, wie Aktionslesungen gerade durch situative und aktionistische Momente Modellcharakter für metasprachliche Investigationen, wie sie Wiener vorträgt, haben können. Konzeptuelle und aktionistische Aspekte verschränken sich in Weibels Aktionslesungen. Während Mühl mit »Körperanalyse« das Begehren eines Masochisten erfüllt, führt Brus mit dem Vokabular der »Körperanalyse« einen Verstoß gegen die etablierte Trennung von Politik, Sex und Ausscheidung aus: Brus liefert zu Mühls Aktion den politischen Rahmen. Trennlinien, die vorcodierte Aufteilungen von Aktionsräumen (zwischen Politischem, Sex und Notdurft) errichten, werden durch Vorführungen verbotener Aktionsmöglichkeiten in Frage gestellt. Dem von Weibel mittels grotesker Überzeichnung als ›erniedrigender‹, Anpassung erzwingender Krüppel vorgestellten Finanzminister Koren stellt Kaltenbäck provokativ den »schwachsinnige[n]« entgegen, der die Parzellierung der Lebenswelt in Aktionsfelder durch die trennenden Codes bestenfalls unvollständig internalisieren konnte und nur bedingt zur Handlungsplanung einsetzen kann, und provoziert zu Fragen: Führt nur der Defekt zur Wiedergewinnung individueller Handlungsspielräume? Ist Sozialisierung der Defekt, der zu Demonstrationen der durch ihn hervorgerufenen individuellen Defekte führt, die wiederum Chancen zur Überschreitung des Sozialen enthalten? Kaltenbäck zeigt einen Weg der Behandlung sozialisierter Defekte im individuellen Defekt auf und Weibel führt mit seiner grotesken Überzeichnung von Finanzminister Koren die defekte Behandlung des Defekts als Prinzip und ihre Folgen – die Umwertung – in defekter, weil vom Publikum unterbrochener Weise, vor. Das Publikum sollte den bei Koren angesprochenen Defekt als seinen Defekt – als seinen Machtanspruch über den Redner, Ende oder Fortsetzung zu gebieten – erkennen. Die Aktionen in »Kunst und Revolution« ergänzen sich nicht nur auf formaler Ebene (s. o.), sondern kommentieren sich auch wechselseitig auf aktionistischen und konzeptuellen Ebenen.

Die Wirkung von »Kunst und Revolution« jedenfalls kann als Provokation zur Dekonstruktion (und damit zur Umwertung aller Werte, zur Rekonstruktion) resümiert werden. Vor dem Horizont der politischen Diskussionen um 1968 muß diese Provokation weder als sozialdemokratisch noch als sozialistisch, sondern als anarchisch eingeordnet werden. Haben die anarchischen Situationisten mit ihrem Verdikt gegen Happenings (s. Kap. 1.1.4) deren sozialkritisches Potential unterschätzt? Die Aktionen und Aktionslesungen in »Kunst und Revolution« und die Reaktionen auf sie liefern ein Lehrstück der sozialen Ausgrenzung der handelnd Sozialdefekte Demonstrierenden, Überschreitenden und Reflektierenden wie durch ihre Anerkennung in Österreich ein Beispiel für die langfristige Faszination des Ausgegrenzten und dessen Reintegration in verändertem sozialen Umfeld.

2.5.3 New Yorker und Wiener Aktionsformen

Allan Kaprow bezeichnet in seiner Typologie des Aktionstheaters »Event Cards« von Fluxus als »›idea‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.2). »Plays« bezeichnet er als »theatre pieces« (s. Kap. 2.4.1.3). Als Gegenpol zu »theatre pieces« für »staged performances« beschreibt Kaprow »›participation‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.1.2). Er führt 1967 in »Pinpointing Happenings« außerdem die »›Guided Tour‹ or ›Pied Piper‹ kind of Happening« auf, der Happenings von Wolf Vostell wie »in ulm, um ulm und um ulm herum« (1964) und sein eigenes »Calling« (1965) entsprechen (s. Kap. 2.4.1.2). Außerdem nennt Kaprow an das »Gesamtkunstwerk«-Konzept Richard Wagners anknüpfende Aktionsformen »Extravaganza«, für deren Erwähnung nicht nur die Multimedia-Aktionen der Performance-Reihe »9 Evenings: Theater & Engineering« (1966)[499], sondern auch Hermann Nitschs »21. Aktion« 1966 in London

---

[499] »Extravaganza« als Charakterisierung einer bestimmten Form der Performance: Kaprow, Allan: Pinpointing Happenings (1967). In: Kaprow: Essays, S. 85: »...the Extravaganza is an updated Wagnerian opera, a ›Gesamtkunstwerk‹.« Vgl. Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 173 mit Anm. 1: Hinweis unter »Extravaganza« auf »9 Evenings: Theater & Engineering«, New York, 13.-23.10.1966, in: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 293. David Dunn bezeichnet Multimedia-Events, die John Cage an der University of Illinois in Champaign/Urbana organisierte (»Musicircus«, 1967; »HPSCHD« (mit Lejaren Hiller jr.), 1969, beide in: Bischoff: Kunst, S. 239f. mit Abb.6; Davis: Experiment, S. 97; Revill: Stille, S. 199, 304f., 308ff., 369), als »large multi-media extravaganzas« (Dunn: Eigenwelt, S. 58). Vgl. Anm. 501.
Henry M. Sayre sieht in den amerikanischen multi- und intermedialen Happenings der sechziger Jahre Vorläufer für ein »new Gesamtkunstwerk of the seventies and eighties, a ›Gesamtkunstwerk‹ in which the arts coexist in the same time and space independent of one another...The new ›Gesamtkunstwerk‹ is above all an arena of difference.« (Sayre: Object, S. 109) Die Zusammenarbeit von John Cage mit Merce Cunningham und Robert Rauschenberg sowie das Judson Dance Theater (s. Kap. 2.2, 2.4.3) sind für Sayre Vorläufer einer Entwicklung zur Kollaboration im »new ›Gesamtkunstwerk‹«. Die Soloperformances der »Body Art« (s. Kap. 2.5.1.2, 2.6) sind für Sayre der andere, von ihm aber unzureichend bis falsch (Schwarzkogler als Selbstmord-Aktionist, in: Sayre: Object, S. 2, 102) charakterisierte Strang des »new ›Gesamtkunstwerk‹«. Wenn er feministisch orientierte Künstlerinnen als Vertreterinnen des »new ›Gesamtkunstwerk‹« erwähnt (Sayre: Object, S. 109), erweist sich seine Zweiteilung in Kollaborationen von Performerinnen in verschiedenen Medien einerseits und Soloperformances andererseits als problematisch: Aktricen kombinieren auch in Soloperformances Aktions- mit Medienformen (Laurie Anderson (s. Anm. 561), Valie Export, Charlotte Moorman (s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 568f.), Ulrike Rosenbach (s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 575, Kap. 7.2), Carolee Schneeman (s. Kap. 2.6, 3.1.1 mit Anm. 560)). Sayres Übertragung der »difference« der Medien im »new ›Gesamtkunstwerk‹« auf eine feministische »arena of difference« ist ein Wortspiel, das verschiedene Bereiche (Medien- und Geschlechterdifferenz) über einen Begriff (»difference«) miteinander vergleichbar machen will. Mediendifferenzen werden von ei-

(mit Al Hansen als »passivem akteur«) und dessen Wagner-Bezüge in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« (s. Kap. 1.1.4, 2.5.1.1.7, s. u.) den Anstoß gegeben haben können.[500] Als »Extravaganza« werden der Revue nahestehende »Showformen« bezeichnet, deren Charakteristikum der »Wechsel von dramatischen Zirkusattraktionen, artistischen Sketchen, Ballettaufführungen und Musik«[501] ist. Kaprow verwendet den Begriff »Extravaganza« nicht konform zu seiner Bedeutung als Bezeichnung für eine aus Gattungswechsel bestehende Gattung. Daß der Medienwechsel der »Extravaganza« in Performances meist durch simultane Medienkombination ersetzt wird, und nicht jedes Multi- und Intermedia-Happening sich einem »Gesamtkunstwerk«-Konzept fügt, läßt er unberücksichtigt. Mit seinem Gebrauch der Bezeichnung »Extravaganza« demonstriert Kaprow, daß er von (s)einem New Yorker Standpunkt aus Aktionsformen mit Rückbezügen auf »Gesamtkunstwerk«-Konzepte nur als Showeffekten nahestehende Sonderform des »Happenings« wahrnehmen kann.

Während ein Vergleich der Multi- und Intermedia-Aktionen der »9 Evenings« eine postavantgardistische Pluralität künstlerischer Medienkombinationen als gleichzeitig gangbare Alternativen im Bereich Performance Art/Aktionstheater erkennen läßt[502], begründet Nitsch in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« seine Form der Rekombination der Medien als die schlüssigste »Form« eines »Gesamt-

---

nigen Künstlerinnen für die Thematisierung von Problemen der Geschlechterdifferenz genutzt, doch gibt Sayre keinen zwingenden Grund, aus der einen die andere Differenz so abzuleiten, daß multi- und intermediale nichtfeministische Gruppenaktionen mit multi- und intermedialen feministisch orientierten Gruppen- und Soloaktionen nicht nur verglichen, sondern auch in ihren Zielen, für die sie Mediendifferenzen einsetzen, gleichgestellt werden können. Nur so wäre Sayres These einer feministischen Orientierung des Einsatzes von Mediendifferenzen in Medienkombinationen als »neues Gesamtkunstwerk« zu retten – vorausgesetzt, »Gesamtkunstwerk« ist der adäquate Begriff für diese Medienkombinationen, was d. A. bezweifelt (Der Begriff »neues Gesamtkunstwerk« ist vorbelastet, worauf Sayre nicht eingeht: So bezeichnete Ernst Heilborn in der Frankfurter Zeitung vom 5.9.1927 Erwin Piscators Medienkombination in der Aufführung von Ernst Tollers »Hoppla, wir leben« (Piscatorbühne, Theater am Nollendorfplatz, Berlin, 3.9.-7.11.1927, in: Fischer-Lichte: Theater-Avantgarde, S. 58-88; Goertz: Piscator, S. 55-59; Piscator: Theater, S. 146-159, Abb. zwischen S. 128 und 129; Woll: Totaltheater, S. 35f.) als »neues Gesamtkunstwerk« (Zit in: Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 63, 87)).

500 Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 167 über die Rezeption der »21. Aktion« (London, 16.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 453): »Al Hansen und Yoko Ono brachten die Kunde von meiner Arbeit nach Amerika.«

501 »Extravaganza«: Girshausen: Theaterlexikon, S. 162f.

502 Die Medien werden in den Aufführungen der »9 Evenings: Theater & Engineering« (New York, 13.-23.10.1966, in: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 293) simultan und als Teile eines Konzeptes vorgeführt, nicht nacheinander wie in der »Extravaganza«. »Postavantgarde«: s. Anm. 75.

kunstwerks« (s. Kap. 2.5.1.1.4, 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.8). Nitsch setzt Rückgriffe auf antike Dramentheorie (s. Kap. 2.5.1.1.12) zur Radikalisierung des avantgardistischen »Gesamtkunstwerk«-Konzeptes ein. Zugleich greift sein »Gesamtkunstwerk«-Konzept auf vormoderne Kultur- und Theatergeschichte in einer Weise zurück, die Aktionstheater sowohl als avantgardistisch als auch als postavantgardistisch erscheinen läßt: Avantgardistisch in der Orientierung an einer fortschreitenden Ausdifferenzierung von Zusammenhängen zwischen autonom gewordenen Medien (Malerei, Theater, Musik) und postavantgardistisch in dem Wissen um die Unausschöpfbarkeit der Kombinationsmöglichkeiten[503], durch das jedes utopische Ziel der Finalisierung im Hinblick auf die beste aller Gesamtkunstwerk-Konzepte relativiert wird. Innerhalb der mit Medienkombinationen experimentierenden Tendenzen, die offene Intermediarelationen entwickeln, bemüht sich Nitsch um relativ geschlossene Beziehungen, nicht mehr aber um das ›letzte Kunstwerk‹, wie es Richard Wagner in Form (s)eines »Gesamtkunstwerks« konzipierte. Nitsch schließt mit seinen Bemühungen um die schlüssigste Form des »Gesamtkunstwerks« nicht an Vorstellungen des ›absoluten‹ und ›letzten‹ Kunstwerks an, sondern sucht nach dem in einer Zeit unter gegebenen Bedingungen bestmöglichen realisierbaren Aktionskonzept.

Nitsch reaktualisiert künstlerische Ansätze des »Totaltheaters« unter formalen und wirkungsästhetischen Gesichtspunkten. Der Relation Form-Empfindung kommt in Nitschs theoretischen Äußerungen eine zentrale Bedeutung zu: Werkformen werden als Auslöser von Empfindungen in Beobachtern entwickelt. So konzentriert sich die Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« auf eine Deutung von Empfindungen im Hinblick auf den »collective pool of the unconscious«[504], und gibt so dem synästhetischen »Theater der Empfindungen« der Bauhaus-Bühnenwerkstatt (s. Kap. 2.1.2) eine psychologische Wendung.

»Form« ist nach Nitsch Empfindungsform, für die eine Kunstform organisiert wird (s. Kap. 2.5.1.1.9): Nitschs »reines aktionstheater«[505] löst sich häufig nicht von einer (expressionistischen) ›Spannung‹ zwischen emotiven und poetischen Zeichenfunktionen, die referentielle und phatische Funktionen in Nebenrollen abdrängen.[506] Wassily Kandinsky versteht 1912 in »Über die Formfrage« »Form« als »äußere[n] Ausdruck des inneren Inhalts«. Er bestimmt in »Über Bühnenkomposition«, einem weiteren Artikel im Almanach »Der Blaue Reiter«, den »inneren Inhalt« als »undefinierbare[n] und doch bestimmte[n] Seelenvorgang« und »das Ziel

---

[503] »unausschöpfbares kombinationsfeld«: s. Kap. 1.1.5 mit Anm. 63.

[504] Nitsch, Hermann: Theatre and catharsis. In: Fuchs: Nitsch, S. 55: »The old drama was one of many which achieved mythic status in the collective pool of the unconscious [s. Anm. 325]...From the beginning, theatre fulfilled the collective need for catharsis [s. Anm. 351].«

[505] »reines aktionstheater«: Nitsch: O.M. Theater, S. 213f.; s. Anm. 303.

[506] Über »Zeichenfunktionen«, Relationen zwischen »Zeichenfunktionen« und Hermann Nitsch: s. Kap. 5.5 mit Anm. 700-704.

eines Werkes« als »Komplex der Vibrationen« zur »Verfeinerung der Seele«. Kandinsky unterscheidet Richard Wagners Vorgehen von seiner Auffassung, verschiedene Medien über den »inneren Klang« zu verbinden, statt durch »wechselnde Unterordnung«:

> Durch Wiederholung einer und derselben äußeren Bewegung in zwei Substanzformen suchte Wagner die Verstärkung der Mittel zu erreichen und die Wirkung zu einer monumentalen Höhe zu bringen...Diese Verbindung ist aber doch nur äußerlicher Natur. Der innere Klang der Bewegung bleibt aus dem Spiel.

Kandinsky ersetzt Wagners Musikdrama-Konzeption des »Leitmotivs« »als Gefühlswegweiser«, das von Wechselwirkungen zwischen »dramatischer Aktion«, »Vers-« und »Orchestermelodie« gestützt wird[507], durch einen »alles umfassende[n] Formgeist«. Aus der Erforschung dieses »Formgeist[es]« will er Kriterien gewinnen, aus denen hervorgeht, welche werkinternen Relationen von Formen in verschiedenen Medien in der Lage sind, »bestimmte Seelenvorg[ä]ng[e]« auszulösen.[508] Nitsch dagegen bezieht das Konzept seines Aktionstheaters auf Empfindungen wie »katharsis« durch »abreaktion« und den »hang zum todestrieb«, die er in früheren Fassungen der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« als immer schon im Menschen angelegt ausweist. Gegenüber Kandinskys theosophisch inspirierter, aber auch von diesem Hintergrund ablösbarer Vorstellung eines »inneren Klangs« liegen den von Nitsch in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« genannten Empfindungen philosophisch, literarisch und psychologisch vorbelastete Bestimmungen zugrunde. Es gibt in Nitschs Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« eine im psychologischen Sinn konkretere frühe und eine spätere abstraktere, geisteswissenschaftlich orientierte Vorstellung der »Seelenvorg[ä]ng[e]« (s. Kap. 2.5.1.1.7, 2.5.1.1.11). In Nitschs Umsetzung von in der Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« abstrakt formulierten »Seelenvorg[ä]ng[en]« in direkte Aktionsformen kann bei ZuschauerInnen ein »Bewußtseinstheater« (s. Kap. 2.5.1.1.5) aus »Beobach-

---

[507] »Leitmotiv«: Wagner: Oper, S. 163, 286, 298-308, 332f., 349-365, 419, 446ff., 492f., 532f.

[508] Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage (1912); Ders.: Über Bühnenkomposition (1912). Beide in: Kandinsky/Marc: Blauer Reiter, S. 137, 145, 190f. (Zitate). Vgl. Nitsch: O.M. Theater, S. 35; Nitsch: Theorie, S. 337. Zur Koordination abstrakter Formen bzw. poetischer Zeichenfunktionen mit emotiven Zeichenfunktionen, exemplifiziert an Kandinskys Gemälde »Ruhe«, 1928: Gombrich: Art, S. 215-234. Während Kandinsky bewußtseinsphilosophisch mittels der These eines »inneren Klangs« (s. o. und Kandinsky: Geistiges, S. 60, 71 mit Anm. 1; Kandinsky: Punkt, S. 38. Zum hier relevanten theosophischen Hintergrund Kandinskys: Wick: Bauhaus, S. 206-209) Formen mit Emotionen verbindet, zeigt Gombrich sprachphilosophisch, wie sich zwei Skalen bzw. Codes mit Alternativen für poetische Zeichenfunktionen und für emotive Zeichenfunktionen so abgleichen bzw. parallelisieren lassen, daß sich aus der Lokalisierung eines Formereignisses auf der Bandbreite formaler Möglichkeiten auch eine Lokalisierung im Emotionen-/Ausdrucksspektrum ergibt: Aus der Lokalisierung auf der einen Skala wird die Lokalisierung auf der anderen abgeleitet.

tungsoperationen« (s. Kap. 1.1.2) entstehen, die Aktion und Theorie in Verschiebungen möglicher Projektionsrahmen aufeinander beziehen: Aktion und Theorie können ein Wechselspiel von psychischer Besetzung und Konzeptualisierung psychischer sowie kultureller und sozialer Prozesse in Gang setzen.

Eine weitere medienkritische Auseinandersetzung mit Wagners Konzept der Medienkombination der Oper liefert Bertolt Brecht für Formen des epischen Theaters in der Oper in einer Weise, die die Basis für die Untersuchung von Inter- und Multimedia-Relationen, wie sie im Aktionstheater möglich sind, erweitert:

> Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente. Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung (wobei immer die Frage gestellt wird, wer wessen Anlaß sein soll – die Musik der Anlaß des Bühnenvorgangs, oder der Bühnenvorgang der Anlaß der Musik und so weiter) kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. Solange ›Gesamtkunstwerk‹ bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste ›verschmelzt‹ werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.[509]

Brechts Kritik an Wagners »Gesamtkunstwerk«-Konzept zu Gunsten einer Medientrennung ist Kandinskys Synästhesie-Konzept der Medienkombination auf der Basis des »inneren Klanges« entgegengesetzt. Nitsch versucht das Synästhesie-Konzept des »Gesamtkunstwerks« zu retten, ohne Brechts Kritik unberücksichtigt zu lassen. In der Praxis des »Orgien Mysterien Theaters« ist die Dekoordination der Medien und Medienformen die Voraussetzung für überraschende Rekoordinationen, so zum Beispiel zwischen den Aktionen der Kadaverzerreißung und den Klangproduktionen des Lärmorchesters. Beide verlaufen seit der »21. Aktion« (1966, s. Kap. 2.5.2.1) sowohl nebeneinander wie in einer dramaturgisch-theatralischen, in der Partitur vorkonzipierten Beziehung miteinander zur wechselseitigen Verstärkung.[510] So findet in der »21. Aktion« Lärmsteigerung zeitgleich mit Schlüsselhandlungen wie der Ausweidung eines Lammes, der Beschüttung des Kadavers mit Blut und dem Trampeln auf Innereien statt. Nitsch organisiert die Simultaneität von Körper- und Klangaktionen mit einer Spannungsdramaturgie durch Steigerungen der Lärmstufen der zur Verfügung stehenden, Klänge produzierenden Instrumente zu Höhepunkten der Kreuzigung, Ausweidung und Zerreißung des

[509] Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930/38). In: Brecht: Werke, S. 1010f. Vgl. Sayre: Object, S. 108.

[510] Über die vertikalen Spalten für Aktionsbeschreibung und Lärmorchester- sowie Chor-Tätigkeiten in Nitschs Notationen seit 1967 (»23. Aktion«): s. Anm. 490.

Kadavers.[511] Nitsch achtet sowohl auf die Autonomie materialbezogener Aktionsformen wie auf die dramaturgischen Möglichkeiten der Koordination von aus Gattungsnormen entlassenen Formen der Materialbearbeitung.[512] Handlung wird von optisch, taktil und akustisch erlebbaren Ereignissen konstituiert, die sowohl ihr Eigenleben erhalten als auch sich wechselseitig ergänzen. Die Materialien für viele Wahrnehmungsmedien (vorwiegend Sehen, Hören, Fühlen, aber auch Riechen und Schmecken) koordinierende Organisation durch Notation in der »Zeitdimension« spielt eine entscheidende Rolle beim Zustandekommen synästhetischer Wirkungen im »Orgien Mysterien Theater«. Nitschs Bemerkungen zur Qualität der Realisationen von Aktionskonzepten[513] lassen erkennen, wie sehr ihre Wirkung von einem Ablauf abhängt, in dem die geplante lineare Koordination der Wahrnehmungsmedien präzis realisiert wird.

Die im historischen Rückblick erkennbaren Möglichkeiten der Aktionsorganisation in Performance Art lassen sich in folgende Weisen gliedern:

---

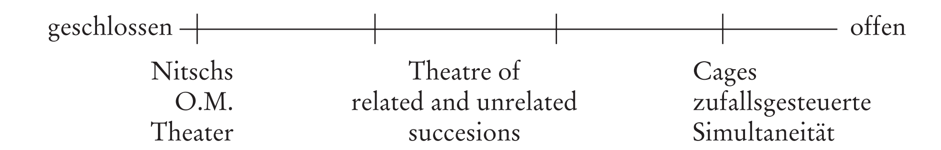
511 Es gibt neben Gleichzeitigkeit auch das Geschehene verspätet hervorhebende Lärmaktionen. In der Notation zur »28. Aktion« (Spring Arts Festival ›68, University of Cincinnati, Great Hall, Cincinnati/Ohio, 4.4.1968 (Film: 16 mm, Farbe, 13 Min. Kamera: Yalkut, Jud. In: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 338; Sohm: Happening, o. P.), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 338, Nr.31; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 205-213, bes. S. 213; Sohm: Happening, o. P.) steht: »nach erfolgter kreuzigung des geschlachteten schweines stärkster lärm.« Während der Kreuzigung sollen Lärmorchester und Chor schweigen und während des Lärmens nach der Kreuzigung sind nur »Teilnehmer« des Lärmorchesters und des Chors aktiv. Lärmorchester und Chor heben Schlüsselaktionen an und mit dem Kadaver ebenso durch gleichzeitige Steigerung (z. B. »21. Aktion«, London, 16.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 453) wie durch gleichzeitige Nichtaktion in Kombination mit Nachaktion (z. B. »28. Aktion«) hervor.

512 Nitsch: O.M. Theater, S. 138 über die Autonomie der Klangproduktion und gegen eine normative Festschreibung des Musikalischen: »meine musik kennt nicht die zwangsneurose der nachwebernschen musik. von jenen wenigen, die die möglichkeit meiner musik eröffneten, ist [John] cage zu nennen. kein vorgeschriebener rhythmus, keine tonalität oder atonalität ist wesentlich. der reine klang (die klangfarbe), die intensität des auf dem instrument erzeugten geräusches ist entscheidend.« Während die amerikanischen Kritiker des »formal criticism«/«modernism« (s. Kap. 1.1.2) autonome Materialbearbeitung, Gattungsnormen und adäquate »Beobachtungsoperationen« als untrennbare Einheit vorstellen, erkennt Nitsch den Gegensatz zwischen freier Materialbearbeitung und Gattungsnorm vor dem Hintergrund der Ansätze von Kandinsky (»klangfarbe«) und John Cages Multimedia-Konzept (Simultaneität, Zufallsoperationen, unorthodoxe Verfahren der Notation und der Klangproduktion (s. Kap. 2.1.1.1, 2.2, 2.4.2)).

513 Nitsch über mehr oder weniger gelungene Aktionen: Breicha: Nitsch, S. 86ff.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1986; s. Anm. 719. »Zeitdimension«: s. Anm. 655.

– Nitschs linearer, von Wiederholung, Variation und Steigerung getragener Aktionsverlauf;
– Cages zufallsgesteuerte Organisation der simultanen Aktionen 1952 am Black Mountain College (s. Kap. 2.2);
– die »compartmented structures« der Happenings mit begrenzt offenen Beziehungen zwischen Aktionsteilen (s. Kap. 2.4.1.2, 2.4.1.3).

Auf einer Skala mit den Polen ›geschlossen-offen‹ können angeordnet werden:
– Nitschs relativ geschlossene Aktionsorganisation,
– der begrenzt offene, teilweise polyzentrische Aktionsverlauf der Happenings,
– die beliebig offenen simultanen Abläufe, die aus Cages zufallsgesteuerten Notationsverfahren resultieren.



Als ›Theatralisch‹ können Aktionen verstanden werden, die »[›related‹] successions« vorstellen, während als ›antitheatralisch‹ die Auflösung eines aktionsinternen Kontextbezugs in »unrelated succession[s]« (s. Kap. 2.4.1.3) oder in isolierte »events« (s. Kap. 2.4.2, 2.4.4) zu verstehen ist. Der Theatralisches konstituierende Kontext kann aus formalen oder narrativ lesbaren »successions« gebildet sein. In beiden Fällen ist für die Konstitution des »Theatralischen« (s. Kap. 6.2) die Lesbarkeit in einem Bezugsfeld (»[related] succession«) entscheidend: Aktionen sind in einem Aktionsverlauf als früher oder später folgende, als ›related‹, verortbar.

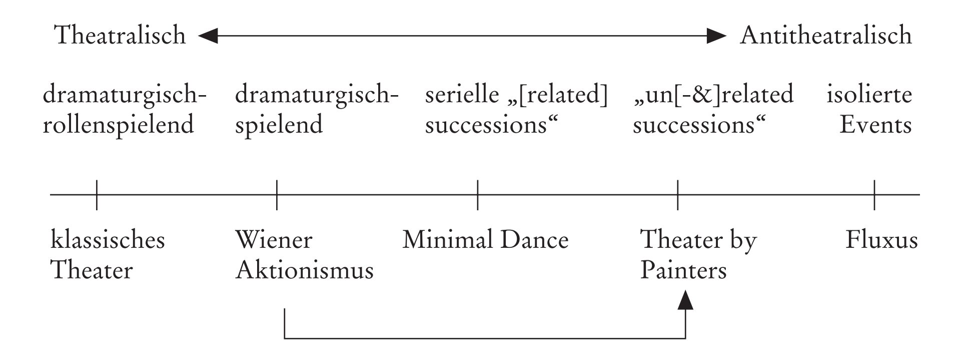
Fluxus-Events wenden Theatralisches in Antitheatralisches durch Partikularisierung, während zur Zeit des Judson Dance Workshop (1962-64) Yvonne Rainer und nach dessen Auflösung auch einige seiner ehemaligen Mitglieder wie Trisha Brown und Lucinda Childs Theatralisches durch Formalisierung zwar entpsychologisieren (de- und restrukturieren), aber nicht mehr, wie häufig noch zu Beginn des Judson Dance Theater in Robert Dunns Kursen (1960-61), via Zufallsverfahren und Simultaneität in Anti-Theatralisches umformen: Nach Rainer führen auch Childs und Brown eine Reduktion des Narrativen – eines Narrativen im Sinne der Repräsentation von Rollen und im Sinne der Dramaturgie eines Spannungsverlaufs – durch eine serielle Reorganisation der Sukzessionen vor. In Choreographien von (ehemaligen)

Tänzerinnen des Judson Dance Theater konstituiert die Gliederung in »phrases« und Wiederholungen von »phrases« nach- und nebeneinander (s. Kap. 2.4.3) »[related] successions« gerade durch die Art, wie sie die Lesbarkeit von Aktionen als das früher oder später Folgende erschwert: Indem die dramaturgische Gliederung in Anfang, Mitte und Schluß aufgegeben wird, ergibt sich eine kontinuierliche Dynamik mit wiederkehrendem Aktionsvokabular.

New Yorker Künstler wie Allan Kaprow schließen in Happenings sowohl an quasirituelle dramatische Formen an wie sie solche Formen durch Formalisierung und Zufallsverfahren entdramatisieren. Die Fragmentierung der Handlung in »compartments« ermöglicht beides: eine Dramaturgie des Schnitts wie eine Entdramatisierung durch Schnitt. Eine Wechselseitigkeit von Theatralischem und Antitheatralischem wird (re-)konstruierbar.

In Nitschs Aktionen dagegen werden Bearbeitungsmöglichkeiten verschiedener Materialien in einer Grenzen, die etablierte Regeln (Gattungsnormen) für Malerei, Musik und Theater festlegen, erweiternden Weise für synästhetische, nach dramaturgisch-theatralischen Gesichtspunkten organisierte Effekte genutzt. Der optische Reiz des Blutes (und der roten Farbe), der taktile Reiz der Eingeweide und die audielle Stimulans durch Lärmorchester sind neben- sowie nacheinander erlebbar und können im Gedächtnis des Beobachters einen Gesamteindruck hinterlassen, der sich aus den Einzelelementen nicht erklären läßt.

Es ergibt sich folgende Skala von theatralischen bis antitheatralischen Aktionsformen:



Happenings des »Theater by Painters« von Allan Kaprow und Claes Oldenburg fragmentieren – anders als im Minimal Dance – nicht serielle »[related] successions«, sondern narrative Aktionsformen, die der Dramaturgie von Lebensformen folgen. Die Anordnung der Aktionsformen auf der fünfgeteilten Skala könnte dazu verlei-

ten, wenn im Diagramm oben der Pfeil unten nicht zusätzlich angebracht wäre, im »Theater by Painters« nur seriell reorganisierte »successions« zu vermuten, die »unrelated« durch die Partikularisierung von Events und Eventsequenzen werden. Der unterste Pfeil ermöglicht, die Derelationierung von nach dramaturgischen Gesichtspunkten organisierten Aktionen durch Fragmentierung (»compartments«) zum Ausdruck zu bringen.

Die »staged performances« von Nitsch und Mühl offerieren »[related] successions« durch ein Spannungen im Beobachter provozierendes »non-matrixed performing« (s. Kap. 2.4.4). Die Relationen zwischen »successions« können Beobachter von Aktionen Nitschs und Mühls zu imaginärer De- und Rerelationierung des Präsentierten wie ihrer Internalisierungen provozieren. Besonders Nitsch offeriert in Aktionen eine konfliktträchtige relative Geschlossenheit, die im Gedächtnis des Beobachters aufbrechen und seine internalisierten Codes »anstecken« kann. Die kompositorische Geschlossenheit kann in einer Imagination, die auf semantische Verschiebungen um soziale Brennpunkte reagiert, aufbrechen (s. Kap. 2.5.1.1.5). Diese »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4) unterscheidet die »staged performances« von Mühl und Nitsch von »compartmented structures« in »staged performances« von Oldenburg, Whitman (s. Kap. 2.4.1.3) oder Rauschenberg (s. Kap. 2.4.3), die Assoziationen durch losere Koppelungen provozieren. Die Imagination »möglicher Partizipation« (s. Kap. 1.1.3), wie sie Wiener Aktionisten evozieren, wirkt häufig zuerst emotiv (s. Kap. 2.5.1.1.12, 2.5.1.1.20) und zielt dann auf eine reflexive Ebene, in der emotiv besetzte, sozialisierte und somit internalisierte Codierungen in »Beobachtungsoperationen« (»Beobachtung zweiter Ordnung«, s. Kap. 1.1.3) problematisiert werden können.

Kaprows Konzept des »›participation‹ Happening« (s. Kap. 2.4.1.2) dagegen legt den Akzent auf das Wechselspiel von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« während der Aktion. Kaprow akzentuiert die soziale Interaktion der Anwesenden, die Wiener Aktionisten dagegen verlagern den Akzent auf die Beziehung zwischen Symbolischem und Imaginärem, zwischen »äußerer« und »innerer Rede«, als ›Dialog‹ im Gedächtnis jedes Beobachters (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.19). Die relative Geschlossenheit der Aktionen besonders von Nitsch und Brus dient der Verdichtung zu bildhaften Aktionsmomenten, die im Gedächtnis nach der Aktion ›aktualisierbar‹ sind: Die in »Beobachtungsoperationen« aktualisierten Aktionsmomente stehen der Imagination der ZuschauerInnen als ›Spielball‹ zur Verfügung. Die Ereignisse bei kollektiven und Soloperformances der Wiener Aktionisten lassen sich im Gedächtnis aktualisieren, wobei die psychische Verarbeitung die Erinnerungsspuren verändert. Bereits in der Memorierung und im Vorgang der Aktualisierung/Vergegenwärtigung des Memorierten kann psychische Verarbeitung in den Aktionsablauf verändernd eingreifen: Aus der »möglichen Partizipation« (s. Kap. 1.1.3) am Aktionsgeschehen wird in der Erinnerungsarbeit eine imaginäre »Partizipation« durch Selbstaneignung des Geschehens als »Bewußt-

seinstheater« (s. Kap. 2.5.1.1.5). Diese Provokation von »Beobachtungsoperationen« »möglicher Partizipation« durch »staged performances« und das Wechselspiel von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« in »›participation‹ Happenings« sind Brechungen möglicher Formen der Beobachtung von Performance Art.

In Aktionen von Mühl und Nitsch spielt »Inter(kon- und ko-)textualität« (s. Kap. 2.5.1.1.21) eine Rolle bei der Freisetzung von »Imaginärem« aus Spannungen im »Symbolischen«:

– ›extratextuell‹ zwischen Aktionen und den in den Aktionsumständen geltenden kulturellen Codes (Religion, Kunst, Kapitalismus, Politik etc.),
– ›intratextuell‹ zwischen verschiedenen Aktionsteilen, die als Code-Fragmente aus Kontexten divergierender Aktionsarten (Theater, Fest, Kult, Liturgie, s. Kap. 2.5.1.1.8) lesbar sind.

Das Intra- und Extratextuell-»Dialogische« provoziert bei Aktionen von Mühl und Nitsch »Beobachtungsoperationen« der Aktualisierung »möglicher Partizipation« durch imaginäre Verschiebungen der Bezüge zwischen den Aktionssequenzen. Beobachter können sich auch vorstellen, die »staged performances« durch Interaktion mit den Aktricen und Akteuren zu stören. Die durch Publikumseingriffe erzwungene Erweiterung der »staged performance« zum »›participation‹ Happening« stört in einigen Fällen den geplanten Aktionsablauf (s. Kap. 2.5.1.1.20, 2.5.2.1).

Rühm, Weibel und Wiener setzen eingeplante und provozierte reale Partizipation gegen die mögliche, als reale den Aktionsablauf nur störende Partizipation. Partizipation wird in den Aktionslesungen von Wiener und Rühm 1967 auf dem Wiener »Zockfest« im Unterschied zu Kaprows »›participation‹ Happenings« als Gegenreaktion auf Publikums(re-)aktionen praktiziert (s. Kap. 2.5.2.1): Beobachter und Akteure sind Gegen-, nicht Mitspieler. In Aktionslesungen von Rühm, Weibel und Wiener wird Teilnahme von Beobachtern an Aktionen in wechselseitige Gegenreaktionen zwischen Akteur und ZuschauerInnen verkehrt. Reale Partizipation wird nicht wie von Kaprow als Aufhebung der Grenze zwischen Aktion und Publikum, sondern als Mittel zur Unterscheidung des Akteurs vom Publikum eingesetzt. Die Wiener Aktionisten fügen den Aktionsformen des »›participation‹ Happening« (1) und der »staged performance« (2) der New YorkerInnen Künstler Formen der Publikumsprovokation wie die Provokationsprovokation (1) (s. Kap. 2.5.2.1, 2.5.2.3) und das Partizipationsimaginationen durch Intra- und Extratextuell-»Dialogisches« provozierende »Bewußtseinstheater« (2) hinzu.

Für die doppelte Möglichkeit der Beobachtung der »Körperanalyse«-Aktionen von Brus, Mühl und der »Direct Art Group« (s. Kap. 2.5.1.1.18, 2.5.1.2, 2.5.2.2, 2.5.2.3)
– als die Imagination »ansteckende« Präsentationen und
– als exemplarisches Handlungsvokabular für alternative Lebensformen

lassen sich in New Yorker Aktionen Parallelen bei Carolee Schneemans »Meat Joy« (1964) und »Illinois Central« (1968) sowie bei Aufführungen von »The Living

Theatre« wie »Paradise Now« (1968-70) finden.[514] Aspekte der Befreiung von sexuellen Tabus spielen in den genannten Aktionen von Carolee Schneeman, The Living Theatre und in Performances der Wiener Aktionisten eine entscheidende Rolle. Relativ autonomes Aktionstheater, dessen Aktionsvokabular und Handlungskonzepte zu alternativen Weisen der »Weltbeobachtung« provoziert und Möglichkeiten zukünftiger Lebensformen antizipiert, ist um 1968 im Kontext kultureller Beiträge zu weitreichenderen sozialen Umwälzungen in Europa und Amerika eine Alternative zur heteronomen Rollentypisierung des Politischen Straßentheaters (s. Kap. 1.1.4).

The Performance Group kombiniert in »Dionysus in 69« (1968) Körperaktionstheater mit Sprechtheater, »matrixed«- mit »non-matrixed«-Aktionsformen, und die Überschreitung der »ästhetischen Grenze« wird zum Prinzip[515]: Die Spannbreite der Interaktion zwischen verschiedenen Aufführungsformen in »Dionysos in 69« reicht vom klassischen Rollentheater mit schriftlich vor den Proben festgelegter Rede (»matrixed«) über von Aktricen und Akteuren entwickelte Sprechhandlungen bis zum »non-matrixed« Körperaktionstheater mit Publikumspartizipation. Szenen aus Euripides‹ »Bakchai« (406 v. Chr.) werden aufgeführt, variiert und in zeitgenössische Gesprächsformen überführt. Aktricen und Akteure mischen sich gelegentlich unter das Publikum und sprechen einzelne Beobachter an. Außerdem wird das Publikum bei ritualförmigen Aktionen zur Teilnahme aufgefordert. Ein Dialog zwischen Theater- und Happeningformen wird initiiert: Inter(ko- und -kon)textualität (s. Kap. 2.5.1.1.21) zwischen Aktionsformen wird in »Dionysos in 69« in einer sowohl Theater- wie Happeninggrenzen sprengenden und Übergänge herstellenden Weise vorgeführt. Diese Übergangsform ist eine New Yorker Alternative zu Formen des Wiener Aktionismus, insbesondere zu Nitschs Rückgriffen auf antike Tragödienformen. Formen des Rollenspiels der Tragödie werden in »Dionysus in 69« kombiniert mit »non-matrixed« Aktionsformen, die in Kaprows »environments« für

---

[514] Schneeman, Carolee-Meat Joy, Paris, 29.5.1964/u. a., in: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 391, Kap. 2.4.3 mit Anm. 292.
Schneeman, Carolee-Illinois Central, Chicago, 26.-28.1.1968, in: s. Anm. 29, 33, Kap. 3.1.1 mit Anm. 559, 561.
The Living Theatre-Paradise Now, Avignon, 24.7. 1968/u. a.: s. Anm. 1, 33.

[515] The Performance Group-Dionysus in 69, The Performing Garage, 33 Wooster Street, New York, 1968 bis Juli 1969 (Film: Brian de Palma/Robert Fiore/Bruce Rubin), in: Brecht: Dionysus, S. 156-168; Fischer-Lichte: Geschichte 1990, Bd. 2, S. 266-271; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 86; Fröhlich/Heilmeyer: Now, S. 192, 194f., 197; Goldberg: Performance 1998, S. 68, 233; Hoffmann: Grotowski, S. 77, 80f.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.59; Kaye: Art, S. 157, 159, 164f.; Kostelanetz: Dictionary, S. 171; Kostelanetz: Performance(s), S. 113f.; Pultz: Körper, S. 124f., Abb.79; Schechner: Dionysus; Schechner: Theater, S. xlviii, 2ff., 6, 11, 34, 40-45, 88f., 110-118, 253, 271; Shephard: Dionysus.
»matrixed«-«non-matrixed«: s. Anm. 298.
»ästhetische Grenze«: s. Anm. 171.

»›participation‹ Happenings« und in ›dionysischen‹ Handlungsformen entkleideter Koaktricen und Koakteure in Schneemans »Meat Joy« wie in Performances und Filmen des Wiener Aktionismus, vor allem von Otto Mühl, vorgeprägt sind.

Richard Schechner, der an »Dionysus in 69« entscheidend beteiligt war, widmet in seinem Buch »Environmental Theater« (1973) besondere Aufmerksamkeit den Relationen zwischen Sprechtheater und Körpersprache, der Nacktheit und dem Aufführungsort. Er beschreibt die Nacktheit – auch die der Aktricen und Akteure in »Dionysus in 69« – als Mittel, an jedem beliebigen Ort einen Spielbereich, der sich von der Umgebung unterscheidet, nicht aus räumlichen Abgrenzungen, sondern aus der Aktion zu schaffen.[516] Wenn Beobachter reale Partizipation suchen, können sie sich an den ritualförmigen Tanzaktionen von »Dionysus in 69« beteiligen, vorausgesetzt sie haben sich – wie alle anderen »Teilnehmer« – entkleidet. Die (nicht immer totale) Nacktheit als architektonische Formen der Grenzsetzung ersetzendes, in die öffentliche Aktion integriertes Mittel der Distanzierung zum Zuschauerbereich, wurde von Schneeman in »Meat Joy« (1964) und im Wiener Aktionismus von Mühl seit »Oh Tannenbaum« (1969, s. Kap. 2.5.1.1.19) und Brus in »Zerreißprobe« (1970, s. Kap. 2.5.1.2) eingesetzt. »Environmental theater« wird nicht nur durch Environments möglich, wie sie Allan Kaprow für seine Indoor-«›participation‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.1.2) vorbereitet, sondern auch durch Aktionscharakteristika, die ein Aktionsfeld als von der Umgebung Ausgegrenztes erkennbar werden lassen. The Performance Group errichtet für »Dionysus in 69« ein Environment, innerhalb dessen Aktricen und Akteure ihre Spielfelder von Zuschauerbereichen durch Aktionsweisen und (Ent-)Kleidung im Aktionsverlauf verschieden ausgrenzen, und den »Beobachtern« in einigen Fällen Möglichkeiten zur Überschreitung der Grenzen zu den »Teilnehmern« vorschlagen.

Nitsch grenzt das Aktionsfeld von der Beobachterumgebung durch weiße »stoffe« und weiße Kleidung der Aktricen und Akteure ab. Die »9. Aktion« (1965)[517] integriert Beobachter als Mitlaufende in einen Prozessionsteil. In der »23. Aktion« (1967, s. Kap. 2.5.2.2) im Wiener Gasthaus »Zum Grünen Tor« sowie in der »50.« (1975) und »80. Aktion« (1984)[518] im Hof von Schloß Prinzendorf sind Beobachter in dem-

---

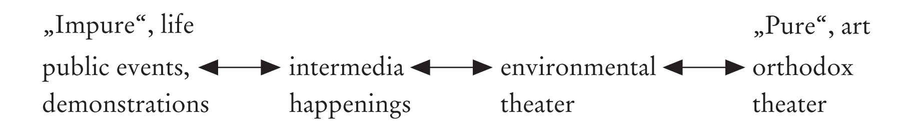
516 Schechner: Theater, S. xxxvi, 39, 114-117. Auch Aktionen von Brus, Mühl und Nitsch sind als »staged performances« (s. o.) zu verstehen: Es handelt sich (mit Ausnahmen wie der »Zockhymne« (1967, s. Kap. 2.5.2.2) und Mühls Pissaktionen (1968, s. Kap. 2.5.1.1.18 mit Anm. 386)) nicht um Performances auf Bühnen, aber um Performances, in denen Aktricen und Akteure sich durch ihre Kleidung und ihre Art, zu agieren, einen Aktionsraum schaffen.

517 weiße »stoffe«: Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 13.
Nitsch, Hermann-9. Aktion, Atelier Nitsch, Brünnerstraße 132, Wien XXI, in den Feldern und in einer Schottergrube, Stammersdorf, Wien XXI, 12.6.1965 (Film: Otto Mühl, Kurt Kren), in: Klocker: Aktionismus 1989, S. 331 (Nr.9), 289; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 294f., Abb. Nr.124-128; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 99-103; s. Anm. 388.

518 Nitsch, Hermann-50. Aktion, Schloß Prinzendorf, 26.-27.7.1975; Ders.-80. Aktion,

selben Aktionsfeld verteilt wie Aktricen und Akteure. Allerdings verteilt Nitsch im »5. Abreaktionsspiel« (1966)[519] wie in Aktionen im Hof von Schloß Prinzendorf nur die Anordnung von Lärmorchester und Kadaver im Raum und orientiert die visuelle Aufmerksamkeit der Beobachter zentral auf die Aktionen am Kadaver. Alternativen zu dieser Anordnung um zentrale Aktionen wie die Umkehrung der Relationen zwischen Aktionen im Zentrum und Beobachter an der Peripherie sowie die vielteilige, dezentrierte simultane Aktion hat Pierre Albert-Birot bereits 1916 in Beiträgen über «Le théâtre nunique»[520] als Möglichkeit erwähnt, wurden in der Multimedia-Aktion 1952 am Black Mountain College (Kap. 2.2) realisiert und kehrten später unter anderem in Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (1959, s. Kap. 2.4.1.2), Robert Whitmans »The American Moon« (1960, s. Kap. 2.4.1.3), »Paradise Now« von »The Living Theater« (1968, s. Kap. 1.1.1) und in »Dionysus in 69« der »Performance Group« wieder.[521]

Schechner konstruiert einen graduellen Übergang vom »orthodox theater« über das »environmental theater« und »intermedia happenings« zu »public events, demonstrations«[522]:



Wenn Nitschs Aktionstheater auf Schechners Skala zwischen »environmental theater« und »intermedia happenings« angeordnet wird, da es eine relativ geschlossene Intermediaform ohne Sprechtheater vorführt, dann wird der Prozessionscharakter der Kreuztragungen mit gefesseltem »passiven akteur« als potentielles oder reales »public event« übersehen: Nitsch schafft Übergänge zwischen »public events«, »intermedia happenings« und »environmental theater«.

Schloß Prinzendorf und Umgebung, 27.-30.7.1984, in: s. Anm. 317.
Über Schloß Prinzendorf als Aktionsfeld und die »architektur des o.m. theaters«: s. Anm. 524.

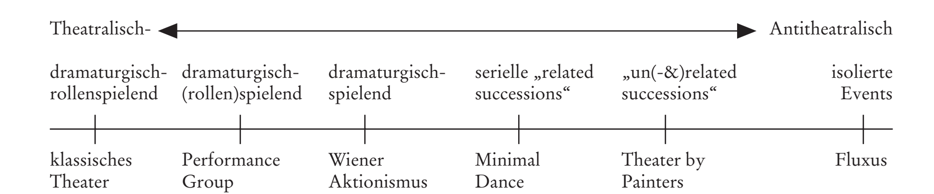
519 Nitsch, Hermann-21. Aktion (5. Abreaktionsspiel), DIAS, s. Anm. 436, London, 16.9.1966, in: s. Anm. 453.

520 Über Pierre Albert-Birots «Le théâtre nunique»: Melzer: Dada 1994, S. 125ff. mit Ill.20. Vgl. Antonin Artaud 1932 über »im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer« (zit. in Anm. 524).

521 Vgl. Grotowski: Theater, S. 19; Schechner: Theater. Kap. Space, bes. S. 2ff., 38f.; Jahraus: Aktion, Kap. 6.1.1.

522 Schechner: Theater, S. xix.

Dieser Form der an theatralische Aktionsformen rückgekoppelten »public events« stehen Event-Notationen der Fluxus-Mitglieder gegenüber, die keiner Realisation bedürfen, da sie auch als Verweise auf im Alltag vorfindbare Aktionen interpretierbar sind oder explizit aus solchen Verweisen bestehen (s. Kap. 2.4.2, 2.4.4). Fluxus-Notationen »isolierte[r] Events« sind nicht nur für die Realisation von Einzelereignissen, sondern teilweise auch für die Isolation von Ereignissen aus der Lebenswelt durch vom Notierten angeregte »Beobachtungsoperationen« geschrieben. Schechner berücksichtigt diese Form der Grenzbeschreitung des Aktionstheaters in seinem Diagramm (s. o.) nicht. Dagegen sind in das Diagramm mit der Theatralisch-Antitheatralisch-Skala oben antitheatralische Verweisformen von Fluxus integriert. In der Skala des Diagramms in Kap. 2.4.4 zeigt der Pfeil nach rechts in Richtung »non-acting« vom »Einzelereignis« zum »Alltagsereignis«. Der Begriff »isolierte Events« umfaßt antitheatralische Notationen für von »acting« bis »non-acting« reichende Realisationsmöglichkeiten von Einzelereignissen. Die Theatralisch-Antitheatralisch-Skala überschreitet deshalb rechts auf der Antitheatralisch-Seite die Grenze vom »acting« zum »non-acting«. Auch die Theaterpraxis der »Performance Group« läßt sich in ein Diagramm mit einer Theatralisch-Antitheatralisch-Skala integrieren:



Das klassische Theater inszeniert nach dramaturgischen Kriterien Rollenspiele auf der Basis von schriftlich fixierten Dialogen. Die soziale Rollen typisierenden Formen des politischen Straßentheaters lassen sich als Formen des Aktionstheaters vor nicht theaterspezifischem Publikum nennen, die an »matrixed« (Rollen darstellende) Aktionsformen festhalten. Allerdings wird im Politischen Straßentheater das Rollenspiel modellhaft verkürzt (s. Kap. 1.1.4).

Der Begriff »dramaturgisch (rollen)spielend« steht im Diagramm oben für die von »matrixed« rollenspielend bis »non-matrixed« spielend reichenden Aktionsformen der »Performance Group«. »The Performance Group« ist ein Beispiel für Gruppen, die in den sechziger Jahren alternative Theaterformen umsetzen, indem sie klassische Formen des Rollenspiels modifizieren und mit direkten Aktionsformen kombinieren.[523]

[523] Fröhlich/Heilmeyer: Now.

Die Skala des oben zuletzt vorgestellten Diagramms reicht von rollenspielendem (»matrixed«) Theater über »non-matrixed«/»nichtmatriziertem« Aktionstheater bis zu »deiktischen Gesten« auf Alltagsereignisse und widerspricht Versuchen, eine strikte Trennung zwischen Theater und Aktionstheater zu ziehen.[524] Performance Art/Ak-

---

Beispiele: Brown, Kenneth/The Living Theatre-The Brig, Living Theatre, Fourteenth Street, New York /Midway Theater, Times Square, New York, 13.5.1963-16.2.1964/u. a. (Film von Jonas und Adolfas Mekas, 66 Min. Vertrieb des Films auf Video: Mystic Fire Video, New York. In: Internet/URL: http://www.mysticfire.com/TBLiveTheater.html), in: Banes: Greenwich, S. 34 mit Anm. 4, S. 41f., 76f., 176-187, Abb. zwischen S. 150 und S. 151; Brown: Brig; Fröhlich/Heilmeyer: Now, S. 282, 286, 288; Girshausen: Theaterlexikon, S. 262; Gottlieb: The Living Theatre, o. P.; Kostelanetz: Performance(s), S. 71ff.; Tytell: The Living Theatre, S. 179-186, 189ff., 197f., 204f., Abb. zwischen S. 210 und S. 211, S. 211f., 215, 217, 220, 223, 269f.; s. Anm. 199, 349.

The New Orleans Group-Victims of Duty, frei nach Eugène Ionesco, Le Petit Théâtre de Vieux Carré, New Orleans, ab Mai 1967, in: Schechner: Theater, S. xxix, xxxiif., xliv, 10, 26 mit Anm. 15, S. 68f. (Photograph 17), 256 mit Anm. 12.

[524] »deiktische Geste«: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 238.

Happening versus Theater: Suvin, Darko: Reflections on Happenings (1970). In: Sandford: Happenings, S. 290. Suvin versteht unter Aktionstheater eine Sonderform des Theaters und grenzt Aktionstheater und Happenings voneinander ab. Das oben vorgestellte Diagramm widerspricht mit seinem Kontinuum von theatralischen bis antitheatralischen Handlungsformen Suvins Grenzziehung. Bei Aktionsformen, die zwischen theatralischen Formen des Happenings (»Play«, in: s. Kap. 2.4.1.3, 2.4.4) und Aktionsformen der Happenings/Performance Art integrierende Theateraufführungen anzusiedeln sind, führen Versuche der Grenzziehung zu vermeidbaren Auseinandersetzungen. Suvin berücksichtigt in seiner Auffassung von Aktionstheater als Theaterangelegenheit nicht den Gebrauch des Begriffs Aktionstheater in Erläuterungen von Happening-/Performance-Künstlern (s. Anm. 199, 303, s. u.).

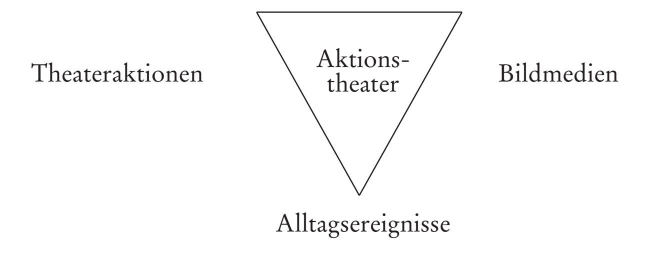
Zur Rezeption von Antonin Artauds Erörterungen über das Aktionstheater in New York und Wien:

In New Yorker Künstlerkreisen wird Artauds «Le théâtre et son double» in einer als Manuskript vorliegenden englischen Übersetzung bereits ab 1952 und damit vor dem Druck von 1958 (s. Anm. 285) rezipiert. In Wien lernen sich Oswald Wiener und Otto Mühl 1963 kennen. Ersterer berichtet Letzterem über Artauds Texte (Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 261). Weibel lebt 1963 in Paris und sammelt dort, was er von Artaud erhalten kann. Weibel hat nach eigener Aussage Wiener Aktionisten nach seiner Rückkehr aus Paris erzählt, was er über Artaud erfahren konnte (Weibel/Petak: Schwarzkogler). Artaud wird im Umkreis der Wiener Aktionisten in schriftlich überlieferter Form zum ersten Mal von Peter Weibel 1966 in »Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst« erwähnt (Weibel: Möglichkeiten, S. 35f., 41, 48). Nach Weibel: Kritik, S. 34 hat Otto Mühl vor dem »Destruction in Art Symposium« (London, 1966, in: s. Kap. 2.5.2.1) diesen Text gelesen. Hermann Nitsch datiert seine Lektüre der 1969 publizierten deutschen Übersetzung von Artauds «Le théâtre et son double» auf das Jahr 1970 (s. Kap. 2.5.1.1.7 mit Anm. 332ff.). Nach Klocker: Wiener Aktionismus 1983, S. 195 mit Anm. 1 waren den Wiener Aktionisten die Schriften Artauds bis um 1970 unbekannt. Hubert Klockers

Aussage ist jedoch falsifizierbar: Mühl erfährt in den sechziger Jahren von Wiener und Weibel einiges über Artauds Vorstellungen vor der deutschen Übersetzung von «Le théâtre et son double» (s. o.). Zudem wird Klocker von der »Schwarzkoglers Lesestoff« aufführenden Liste widerlegt, die Edith Adam nach Schwarzkoglers Tod († 20.6.1969) erstellt: Adam führt »Antonin Artaud, die Nervenwaage, Frankfurt (Suhrkamp Verlag) o. J.« auf (Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 455-458). Für die auf Artaud zurückführbaren Punkte der New Yorker Formen des »Aktionstheaters« (vgl. über die Relation New Yorker Aktionstheater-Antonin Artaud: Kirby: Happenings, S. 34f.; Krauss: Passages, S. 232; Pfeiffer: Kunst, S. 138f.; Sontag: Happenings, S. 319; s. Anm. 199, 285) lassen sich bei den Wiener Aktionisten (auch) Einflüße aus dem österreichischen Kunstkontext nachweisen:
- Nicht-literarische Theaterformen: Für die New Yorker war Artauds wichtigste Anregung, das Theater aus nicht-literarischen Elementen, also ohne schriftliche Fixierung von (Handlungsverläufen in Form von) Dialogtexten, zu rekonstruieren (Banes: Greenwich, S. 28, 52, 115, 181; Harris: Arts, S. 228; Henri: Environments, S. 88; Kostelanetz: Cage, S. 92, 94; Kostelanetz: Theatre, S. 172; Sandford: Happenings, S. 208, 255; Schneeman: Meat, S. 7). Die Wiener Aktionisten konnten sich zu Handlungen jenseits der Organisation durch Dialognotationen von Hans Carl Artmanns »Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes« (April 1953, in: Rühm: Wiener Gruppe, S. 9f.) anregen lassen, was auch geschah (Engerth: Wiener Aktionismus, S. 153; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 51; Wick: Soziologie, S. 56; vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 3.3.1). Anregungen aus Artmanns Proklamation sind bereits in der Wiener Gruppe verarbeitet worden (Backes: Semiotik, Kap. 3.1.2).
- Theater der Aggressionen: Artauds Anregung, in einem Theater jenseits von Sprache und Text Aggressionsformen einzusetzen, um die Imagination der Beobachter zu provozieren (s. Anm. 616), hat in New York Claes Oldenburg (vermittelt über Dick Tyler, den er 1957-1959 täglich traf) bei der Konzeption seines »theater of action or of things« (s. Anm. 199) aufgenommen (Hapgood: Neo-Dada, S. 126; Kostelanetz: Theatre, S. 136f.). Außerdem beziehen sich Carolee Schneeman (Banes: Democracy, S. 94; Schneeman: Meat, S. 7) und Dick Higgins (Higgins: Postface, S. 18f.) auf diesen Aspekt Artauds. Über den Einfluß von Artauds »Theater der Grausamkeit« auf Judith Malina von »The Living Theatre« (Loisy: Limites, S. 350) und deren Aufführungen von »The Brig« (New York, 13.5.1963-16.2.1964, in: s. Anm. 523): Banes: Greenwich, S. 24, 181, 282 mit Anm. 96; Tytell: The Living Theatre, S. 89, 146, 148f., 153, 181f., 200, 208, 226, 228, 232, 250, 279, 285. Oskar Kokoschkas Drama »Mörder Hoffnung der Frauen« von 1908, eine »Vorform eines Theaters der Grausamkeit« (Jäger: Kokoschka, S. 216, 225-228), eröffnet den Wiener Aktionisten einen expressionistischen Zugang zur theatralischen Funktion von Aggressionsformen (Nitsch: Theorie, S. 288, 290, 309. Vgl. Almhofer: Performance, S. 15f.; Hofmann: Experiment, S. 65f., 97, Nr. 86, 100; Jäger: Kokoschka, S. 221-225; Schorske: Wien, S. 317-320). Über die literarische Moderne der Jahrhundertwende in Wien (Hugo von Hofmannsthals »Elektra«) und Deutschland (Frank Wedekinds »Lulu«) als Voraussetzung dieses frühen Bühnenexpressionismus: Jäger: Kokoschka, S. 221, 225, 227. Ekkehard Stärk referiert die Rezeption von Hofmannsthals »Elektra« im Kontext einer von Hermann Bahr angeregten Wiener Diskussion über die »Hysterie der Griechen« (Bahr: Dialog, S. 17-24). Bahr beschreibt die Tragödie als Mittel der Griechen, die in der Kultur etablierte »Hysterie auf die größte Art, ›abzureagieren‹...Die Tragödie...läßt das

Tier los, bis es sich ausgetobt hat und der Mensch..., durch Erregung beschwichtigt, bildsam zur Sitte zurückkehren kann.« (Bahr: Dialog, S. 23f.; Stärk: Nitsch 1987, S. 70) Daran könnte Nitsch mit seiner These der »nicht befriedigten energien« anknüpfen, die in einer »dionysische[n]...vitalitätsaufwallung« nach »abreaktion« drängen (s. Kap. 2.5.1.1.6f., 2.5.1.1.11f.; Stärk: Nitsch 1984, S. 89f.). 1983 äußert Nitsch jedoch im Gespräch mit Ekkehard Stärk, daß er Bahrs »Dialog vom Tragischen« nicht gelesen habe, »aus dem einfachen Grunde, da er mit Bahrs dichterischen Qualitäten wenig sympathisiere.« Stärk weist auf den weiteren Wiener Kontext hin, der Thesen wie die von Bahr ermöglicht, und steckt so den lokalen Einzugsbereich von Nitsch ab (Stärk: Nitsch 1987, S. 69-97, Zitat S. 71). Zusammenhänge zwischen »katharsis« und »abreaktion« lassen sich bei Bahr wie bei Nitsch (vor 1970) auf Josef Breuers und Sigmund Freuds »Studien über Hysterie« zurückführen (s. Kap. 2.5.1.1.7 mit Anm. 336).
- Theater- und Kunstgrenzen beschreitender Aktionismus: Die Wiener Entwicklung von der Aktionsmalerei zum Aktionstheater spart das in der New Yorker Happening-Szene so wichtige Environment aus (s. Kap. 2.5.1.1.1). Dies läßt sich auf die anderen Wiener Zugänge zu einem Sprechakte durch Körperaktionen infrage stellenden »Theater der Grausamkeit« zurückführen (s. o.). Das Environment als ZuschauerInnen in die Aktionen integrierender, die Grenze zur Bühne aufhebender Aktionsraum in New Yorker Happenings (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.3) und in Schechners »Environmental Theater« (Schechner: Theater) antizipiert Artaud im »Ersten Manifest« zum »Theater der Grausamkeit«: »Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauern und Schauspiel, zwischen Schauspiel und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen. Diese Umhüllung rührt von der Gestalt des Zuschauerraums her.
So geben wir die jetzigen Theatersäle auf und werden einen Schuppen oder irgendeine beliebige Scheune nehmen...« (Artaud: Theater, S. 103. Vgl. Banes: Greenwich, S. 115). Artauds Vorschlag im letzten Absatz antizipiert die theaterexternen und vom Umfang kleinen Aufführungsräume der New Yorker Happenings (Vgl. Nitsch: Theorie, S. 323: »übereinstimmung mit der happeningtheorie, theater ist nicht mehr an die bühne und einen bestimmten theaterraum gebunden.«). Die Äußerungen von Artaud im ersten der beiden oben zitierten Absätze könnten auch als Plädoyer für eine »Architektur des Totaltheaters« (s. Anm. 85) gelesen werden.
Bei den Wiener Aktionisten Mühl und Brus bestimmt der Aktionsverlauf den Bedarf an Aktionsfläche. Es muß für jede Aufführung ein (Ko-)Aktionsraum durch Aktionen vom Umraum ausgegrenzt werden. Die Handlung, nicht eine räumliche Gliederung durch Ein- und Umbauten bzw. Environments/Installationen, bestimmt die Grenze Aktion-Umraum (s. o.). Im Unterschied zu den »Totalaktionen« von Brus und Mühl (1966, in: s. Anm. 408) tendieren Nitschs Aktionen zu Formen eines räumlich gegliederten »Totaltheaters« zunächst durch die räumlichen Anordnungen von weißen Tüchern, die den Bewegungsraum für Akteure und Kreuze (mit »passiven Akteuren«) abstecken (s. o.), dann ab 1973 durch das Environment der Aktionen: Das 1971 von Beate Nitsch gekaufte Schloß Prinzendorf an der Zaya/Niederösterreich und Umgebung (Weinviertel nördlich von Wien) dient Nitsch als vorgefundener, zugleich idealer und das Publikum integrierender Aktionsraum, als Modell für die Synthese von Theaterwelt und Welttheater (»schlosshof« = »HOF DES THEATERS«. In: Nitsch: O.M.

tionstheater erscheint auf der Skala als ein Bereich zwischen nicht gespielten Alltagsereignissen und theatralischem Rollenspiel, was zu der These Anlaß gibt, daß im Aktionstheater beziehungsweise in der »Performance Art« Möglichkeiten zu seiner/ihrer Überschreitung in Richtung Theater und Alltagsereignis angelegt sind. Performance Art/Aktionstheater läßt sich als Pluralität von Intermedia-Brechungen zwischen Theateraktionen und Alltagsereignissen bestimmen. Körper- und handlungsgebundenes Aktionstheater wird relativiert von einem bildorientierten Theater, wobei die Life-Performance teilweise oder ganz durch die Dia- und Filmvorführung ersetzt werden kann (s. Kap. 2.6, 3.1.1, 3.1.4, 3.3.3). Daraus ergibt sich folgendes Spannungsfeld, in dem Aktionstheater als Pluralität von intermedialen Relationen bestimmt werden kann:



Theater, S. 323) im »Gesamtkunstwerk« (O.M. Theater im Schloß Prinzendorf ab 1973, in: Denk/Schäffer: Nitsch, S. 39, 41, 46ff., 55, 59, 62-75, 120f., 124-134; Fuchs: Nitsch, S. 5-8, 39-43; Nitsch: O.M. Theater, S. 287-294, 310f.; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1984, S. 10f., 14f., 24f., 29, 41, 63, 125, 247, 285, 292, 388, 395, 455, 461; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1990, S. 69-106, 115-124). Der Aktionsraum ist bei den Wiener Aktionisten entweder relativ beliebig austauschbar oder nach aktionsrelevanten Gesichtspunkten gewählt (»Blutorgel« im Keller als architektonische Voraussetzung für »Einkerkerung« und »Ausmauerung« (s. Kap. 2.5.1.1.2), Schloß Prinzendorf). Verändert wird der Aktionsraum in beiden Fällen nur durch aktionsrelevante Requisiten. Von den Wiener Aktionisten entwickelt lediglich Nitsch in seinen Plänen »zur architektur des o.m. theaters« eigene (Krypten und Kellergängen entlehnte) Architekturformen für Aktionstheater, die Peter Friedl als Fortsetzung »szenische[r] Topographie[n]« in Artauds »Heliogabal« (1933) und in »unterirdischen, verbotenen Szenen« der »erotischen, phantastischen Literatur des 18. Jahrhunderts«, so auch in Marquis de Sades Oeuvre, darstellt (Nitsch: O.M. Theater, S. 310-322; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 382). Nitschs »Gesamtkunstwerk«-Konzeption verbindet Aspekte von Jugendstil (s. Kap. 2.5.1.1.6 mit Anm. 330) und Bauhaus (Kandinsky, s. o. und Anm. 331) mit Wiener Traditionen des »Theaters der Grausamkeit«. Artauds »Theater der Grausamkeit« provoziert Nitsch eher zu theoretischen Revisionen als zu erkennbaren Revisionen des Aktionsablaufs. Soloaktion vor Publikum, kollektive »Totalaktion« vor und teilweise zwischen Publikum sowie Totaltheater/Gesamtkunstwerk sind Formen des Wiener Aktionstheaters der sechziger bis siebziger Jahre, die alle theater(bühnen)extern realisiert werden.

2.6 Body Art

»Body Art« ist weder ein Begriff für eine historisch lokalisierbare Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen noch für ein von KünstlerInnen erstelltes Programm. Unter dem Begriff »Body Art« werden verschiedene Präsentationsformen zusammengefaßt, in denen KünstlerInnen den Einsatz des eigenen Körpers Beobachtern vermitteln: Performances, Foto, Fotosequenzen, Foto-Texte und Filme.[525] Der Einsatz des eigenen Körpers in selbst konzipierten Soloperformances läßt sich unter *»Body Art« im weiteren Sinn* subsumieren. Wenn Künstler ihren Körper als Aktionsmaterial durch Bemalung und Körpereingriffe – mit Günter Brus: durch »Selbstbemalung« und »Selbstverstümmelung« (s. Kap. 2.5.1.2) – thematisieren, dann handelt es sich um *»Body Art« im engeren Sinn*. Studio-Soloperformances für eine den Körper thematisierende Foto- und/oder Filmdokumentation können als *»Body Art« im engsten Sinn* betrachtet werden. Die von einer Videokamera aufgenommenen Daten können simultan zu ihrer Speicherung auf Videoband auf einem Monitor verfolgt werden, der wie ein Kontrollspiegel eingesetzt werden kann. Die Echtzeit der Relation Kamera-Videobild ermöglicht es KünstlerInnen, im Atelier durch Sofortbeobachtung das Filmresultat zu beeinflussen. Der sich auf seinen Körper im Atelier zurückziehende Performer kontrolliert zugleich den »Ausstellungswert« der Bilddokumente.[526] Der Rückzug auf sich wird der/m KünstlerIn der

[525] Über »Body Art«: Acha: Body, S. 36-45; Amanshauser/Ronte: Brus, S. 37, 49; Bronson/Gale: Performance, S. 185-203, 227-234; Calas: Bodyworks, S. 33-37; Dorfles: Body; Frank: Autoart, S. 45f.; Glusberg: Body, S. 16-29; Goldberg: Performance 1988, S. 156-159; Goldberg: Performance 1998, S. 94-119, 234; Goldberg: Space, S. 130-133; Gorsen: Sexualästhetik, S. 430; Heiss: Oppenheim, S. 27f., 33; Henri: Environments, S. 164ff., 169; Jones: Body; Kozloff: Pygmalion, S. 30-37; Landy: Technology, S. 30; Licht: Bodyworks; Lippard: Center, S. 121-138; Nemser: Subject-Object, S. 38-42; O'Dell: Contract; O'Dell: Theory; Oliva/Ferrari: Europe, S. 27, 40, 53; Osborne: Oxford, S. 66f.; Plagens: Exposure, S. 56f.; Pluchart, François: [Première-]Troisième manifeste de l'art corporel (1975-1980). Neu in: Vergne: Art, S. 474-478; Pluchart: Art; Pluchart, François: Risk as the practice of thought (1980). Neu in: Politi: Flash Art, S. 46f.; Schilling: Aktionskunst, S. 181-188; Schröder: Identität, S. 3f., 95, 101-112; Sharp: Body, S. 14-17; Torcelli: Video, S. 9, 31-35, 72-75; Vergine: Corpo; Vergine: Informale; Vergne: Art; Walker: Kunst, S. 47-53; Wallis: Art, S. 96-99; Wheeler: Art, S. 257f.; s. Kap. 7.1.

[526] »Ausstellungswert«: Benjamin: Kunstwerk, S. 18ff.
Über »Videoperformance« und Selbstbeobachtung: s. Anm. 548.
Über die Relation Körper-Medienkunst in »Body Art« und Performances mit Video-Closed-Circuit (s. Kap. 3.1.2): Vgl. Rötzer, Florian: Architektur der Körper und Bilder. In: Assmann: Export, S. 199: »Besonders die intime Liaison von Aktionskunst, Body Art oder Performance mit der fotografischen oder filmischen Aufzeichnung… des Körperbildes und die Konfrontation mit seinem [Video-]Bild in Echtzeit [s. Anm. 548] macht deutlich, daß die Medien den Blick der Kontrolle über die In-



30 Schneeman – Eye Body, 1963

»Body Art« zur Voraussetzung, um sich als SelbstdarstellerIn in fotografischen und filmischen Medien den Augen Anderer, der Öffentlichkeit, vermitteln zu können.

Carolee Schneemans »Eye Body« (1963), Günter Brus' »Selbstverstümmelungen 1-3« (1965) und Rudolf Schwarzkoglers »6. Aktion« (1966) sind in Anwesenheit von Fotografen entstanden. Der private Selbsterfahrungsraum wird über die Fotografin/den Fotografen geöffnet für die Öffentlichkeit: Er ist das Fenster, durch das dem Kunstpublikum das Geschehen wahrnehmbar wird. Der bildhafte Einsatz des eigenen Körpers als Träger von Farb- und Materialaktionen und als Mittel für gestische Zeichen wird für die Foto- und Filmreproduktion konzipiert und realisiert.

Die Konstellation Aktrice/Akteur-FotografIn ist Teil des Konzeptes der genannten frühen »Bodyworks«: Vor Errós Kamera inszeniert sich Carolee Schnee-

---

szenierungsweisen des Körpers ausüben: Die Beobachtung wird über die Bilder objektiv und zugleich aktiv, denn ihre Phänomenologie ist orientiert an einer phänomenalen Technik, die jede Ideologie von Ganzheitlichkeit und Zentriertheit untergräbt.«

Dokumentation von Beispielen für »Body Art« im engsten Sinn: s. Kap. 7.1.

man 1963 im Atelier vor einem von ihr bemalten und mit Objekten versehenen Paravent. Die Künstlerin zeigt sich in der Fotoserie »Eye Body« unbekleidet und bemalt. Sie posiert mit Schlangen, Spiegelsplittern, Schnüren, Pelzen, Tierschädel und Plastikfolie und trägt zwei in verschiedene Richtungen weisende Hörner auf der Stirn. Während Yves Klein in seiner Pariser Anthropometrie-Aufführung (1960) zwei Aktricen als lebende »Pinsel« dirigiert, zeigt Schneeman sich als selbst dirigierende und selbst bemalende Aktrice mit Requisiten. Die Requisiten bestehen teilweise aus vorcodierten Elementen wie Schlangen (mit Bedeutungen wie Verführung, Weisheit, u. a.) und Kleidungsstücke für Akte wie Pelzumhänge (zum Beispiel in Peter Paul Rubens' Bildnis von Helene Fourment (um 1638) in Wien oder in Leopold von Sacher-Masochs »Venus im Pelz« (1869)). Außerdem verwendet die Aktrice Materialien wie Spiegelsplitter und Plastikfolien, die zu Körperaspekte vorstellenden, verzerrenden oder versteckenden Mitteln der Selbstinszenierung werden und die die Bedeutungsfelder der Requisiten sowohl transformieren wie konterkarieren.[527] Zwischen der Selbstdarstellung als Blickofferte in unverkleideter Naturpracht und dem (dargestellten) Blick der sich Darstellenden entsteht für Beobachter ein Wechselspiel, das an die Blickfunktion in Pornofotos zugleich erinnert wie diese konterkariert: An die Stelle von Aktposen treten die liegende und stehende Aktrice in nicht ausschließlich an männliche Betrachter gerichtete Posen und mit eher distanzierendem Umgang mit Requisiten und Körperbemalung. Der Aufforderungsblick von an männliche Beobachter gerichteten Aktfotos wird ersetzt durch

---

[527] Brus, Günter-Selbstverstümmelungen 1-3, 1965 (Fotos: Ludwig Hoffenreich, Helmut Kasaq (Siegfried Klein). Film: Kurt Kren), in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 144, Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 406, Kap. 7.1.1.
Schwarzkogler, Rudolf-6. Aktion, Wien, Frühjahr 1966 (Fotos: Michael Epp), in: s. Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 424, Kap. 7.1.1.
Schneeman, Carolee-Eye Body (Thirty-Six Transformative Actions), New York, Dezember 1963, s/w-Fotos (Fotograf: Erró (Gudmundur Gudmundsson)), in: Almhofer: Performance, S. 51ff., Abb.10-13; Banes: Greenwich Village, S. 226ff.; Cameron: Schneeman, S. 11f., 48, 56; Goldberg: Performance 1998, S. 17f., 95; Gorsen: Sexualästhetik, S. 445; Jones: Body, S. 2f., Fig.2; Lippard: Overlay, S. 66f., Abb.23 (mit besonderer Beachtung von Bedeutungsfeldern der Schlange(n)); Lischka: Performance, S. 120; Loisy: Limites, S. 62, 359; Oliva: Fluxus, S. 86f.; Pohlen: Erotik, S. 63; Saxenhuber/Wege: Boy, S. 9, 32f.; Sayre: Object, S. 74f., Fig.27, Pl. II; Schimmel: Actions, S. 6, 293-297, 342; Schneeman: Body, S. 28-32; Schneeman: Meat, S. 52f.; Vergne: Art, S. 333; s. Kap. 7.1.1. Die Deutung basiert auf Anregungen von Schneider: Body, S. 33-38, Fig.3, 5, S. 40.
Klein, Yves-Anthropométries et Symphonique monotone, Paris, 9.3.1960, in: s. Kap. 2.3.1 mit Anm. 132. Yves Klein 1960 über die Rolle der Aktricen: »Meine Modelle waren meine Pinsel.« (zit. nach Stich: Klein, S. 172)
Rubens, Peter Paul-Das »Pelzchen« (Bildnis der Helene Fourment), um 1638, Öl auf Holz, in: Warnke: Rubens, S. 142, 144, Abb.75, S. 169, 215, 241.
Sacher-Masoch: Venus im Pelz (1869). Neu in: Sacher-Masoch: Venus.

einen Unsicherheiten in der Experimentiersituation der Selbsterkundung nicht versteckenden oder – in Fotos mit Tierschädel – (Er)Schrecken simulierenden Blick. Zur Schlüsselszene wird die Fotografie des mehrfach in fächerartig plazierten Spiegelsplittern wiederkehrenden Gesichts mit aufgemalter vertikaler Linie. Die vertikale Linie kehrt in einer Variation aus Spiegel- und Glassplitter sowie auf einem weiteren Foto der liegenden Aktrice, die sich auf zwei Schlangen auf ihrem Körper konzentriert, wieder.

In der Weise, wie sich die Künstlerin als Aktrice einsetzt und bestimmt, was der Fotograf zu sehen bekommt, werden tradierte patriarchalische Verfügungsverhältnisse zwischen Darstellendem und (als Akt) Dargestellter oder Fotografierendem und (nackt) Fotografierten, wie sie noch Yves Klein in seiner Anthropometrie-Aufführung in der Relation Vorstellender-Vorgestellte wiederholt, gebrochen. Schneeman nutzt ihre Selbstbestimmung, um in den Spiegelsplittern und der mehrfachen Selbstinszenierung Brechungen in »Beobachtungsoperationen« zu erzeugen, durch die sie geschlechtsspezifische Blickorientierungen und Rollenzuweisungen stören kann. Aus der Unwahrscheinlichkeit, in weiblicher Selbstdarstellung mit patriarchalisch vorbelasteten Requisiten der patriarchalischen Kolonisierung des Weiblichen zu entgehen, wird in Schneemans »Eye/Body« eine Vorführung einer Möglichkeit femininer Selbstdarstellung an der Grenze zwischen Selbst und Nicht-Selbst (s. Kap. 3.1.3). Auf die patriarchalisch geprägten Blickregimes in der Kunst-, Foto- und Filmgeschichte wird in der Selbstinszenierung in einer Ateliersituation angespielt und in der Art der Anspielung werden eingeübte Zuordnungsmechanismen zu Rollenschemata unterbrochen. Schneeman ist weder eindeutig Muse noch Mänade oder Göttin, weist aber in Requisiten, Kleidung und Körperhaltung Aspekte auf, die aus verschiedenen Frauenrollen bekannt sind. Zur eindeutigen Identifikation der einzelnen Fotos mit ikonographischen Mustern sind diese Aspekte jedoch nicht hinreichend. Anspielungen auf Mutterbilder klammert Schneeman offensichtlich aus.

Brus thematisiert in »Selbstverstümmelung 1« 1965 vor zwei Fotografen und Kameramännern (neben Kurt Kren auch Otto Mühl) Körperschmerz bildhaft-theatralisch mittels Gesten, Körperbemalung und Relikten.[528] Die Szenen sind konstruiert: Es sind in der Aktion für den Film und durch die Schnittechnik im Film von Kren verzeitlichte Tableaus eines auf Körperschmerz verweisenden »Bilder-« und »Bewußtseinstheaters« (s. Kap. 2.5.1.1.5, 2.5.2.1). Schwarzkogler inszeniert in der »6. Aktion« (1966) seinen Körper mit medizinischen und medizinisch anmutenden Requisiten, die an Verletzung und Schmerz denken lassen, vor dem Fotografen Michael Epp. Die Schwarz-Weiß-Fotos verstärken zugleich Möglichkeiten der Semantisierung im medizinischen Umfeld wie sie diese durch Formalisierung der Helligkeitsgraduierung Weiß-in-Weiß schwächen. Aus der Spannung zwischen

---

[528] Brus, Günter-Selbstverstümmelung 1, Wien, Frühjahr 1965, in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 144, Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 406, Kap. 7.1.1.

De- und Resemantisierung wiederum ergibt sich eine zweite semantische Ebene durch die Spannung der (post)avantgardistischen Kunst zwischen Defiguration bis zur Monochromie und Refiguration.

Bruce Nauman setzt sich in dem Foto »Self Portrait as a Fountain« (1966-67) mit entblößtem Oberkörper vor schwarzem Grund in Szene. Einerseits hält Nauman die Hände mit angewinkelten und vom unteren Bildrand angeschnittenen Armen so vor sich, daß sie in den beiden unteren Bildecken als Distanzmittel gegenüber dem Beobachter erscheinen, andererseits konzentriert sich seine Kopfhaltung und Blickführung darauf, Wasser so aus dem Mund nach vorne zu schleudern, daß es in einem Bogen zugleich nach oben über den Kopf und nach vorne über die Handschranke führt, woraus eine in der Vorstellung fortsetzbare Linie in Richtung auf Beobachter resultiert. Nauman rekonstruiert Marcel Duchamps Selbstdarstellungen vor Man Rays Kamera (1921-22, 1924-25), indem er den Titel »Fountain« von Duchamps auf dem Rücken liegendem Pissoirbecken (1917) als Handlungsanleitung zur Selbstinszenierung vor einer Kamera verwendet. Er kann einen »Springbrunnen«, wie die gängige Übersetzung von »Fountain« lautet, nicht in eine Aktion umsetzen, wohl aber Wasser als Fontäne beziehungsweise als aufsteigender Strahl, wie ihn Springbrunnen erzeugen, nachbilden. Nauman zieht den Wasserstrahl aus dem Mund einem Urinstrahl, an den Duchamps Kombination aus dem Objekt Pissoirbecken und dem Titel »Fountain« denken läßt, vor und schafft sich so eine Möglichkeit der »Self Performance« (s. u.) ohne Tabubruch. Nauman spielt mit dem Verweis auf »Fountain« nicht nur auf die Rolle dieses Werkes für den Ruf des Ready-made-Erfinders Duchamp und damit auch auf die Rolle des Ready-made-Konzeptes im Kunstdiskurs der sechziger Jahre an, sondern nutzt das Duchamp-Element im Titel auch als Bezugspunkt, durch das der Wasserstrahl zweideutig und die Selbstinszenierung ironisch wird: Die Fontäne als Wasserstrahl wird aus ihrem Brunnen- wie aus ihrem Unterleib- und Toilettenhygienebereich, wohin sie Duchamp in »Fountain« versetzte, zur Mundperformance erhoben – der Künstler spricht nicht, er spritzt. Otto Mühls Pißaktionen auf Kinobühnen (1968/69, s. Kap. 2.5.1.1.18) und seine Selbstelevation als Urinierender auf einer Leiter in »Oh Tannenbaum« (1969, s. Kap. 2.5.1.1.19) antizipiert Nauman durch seine Form der »grotesken Körperkonzeption« mittels Erhebung des Niederen, die zur Erniedrigung des Hohen führt. Die Erhebung des Wasserstrahls zur Mundperformance führt zur ironischen Selbsterniedrigung und mit ihr zur Abwertung patriarchalisch geprägter Künstlerselbstdarstellungen in Bildnissen. Nauman erscheint in rot und grün changierendem Licht zugleich als komödiantisch agierender Alleinunterhalter wie als seriöser Akteur in dramatischer Lichtinszenierung, eine Tragikomödie der Kunst in Form eines fotografischen Selbstbildnisses vorführend.

Einerseits inszeniert Nauman sich nicht durch Adaptionen von Rollenmustern mittels Verkleidung und Haltung, andererseits schafft er sich ein Rollenmuster als

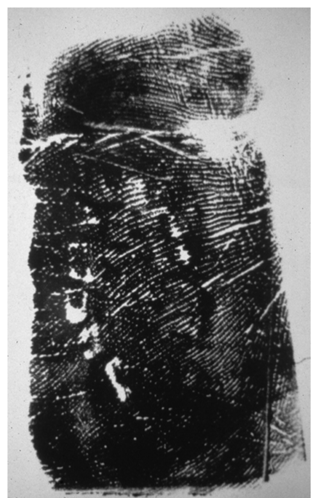
Duchampepigone, der verbindet, was das Vorbild nicht verbinden konnte, da es dort noch auf verschiedenen Ebenen – der fotografischen Selbstdarstellung und der Kombination von Objektkunst mit verbaler Anspielung – vorgestellt wurde. Nauman kann mit wenigen anderen – oben genannten – KünstlerInnen den Anspruch erheben, vom Epigonen zum Strategen der Hinterfragung von Körperkonzeptionen im Medium der Soloperformance zu werden. Naumans spielerisch-ironische Komponente in »Self-Portrait as a Fountain« ist im Bereich der Problematisierung von Körperkonzeptionen in Soloperformances neu.

Der Künstlername »R. Mutt« der Signatur Duchamps auf »Fountain«, der sich aus der Variation des Namens »Mott« eines Pissoirbeckenherstellers in Anlehnung an die Cartoonserie »Mutt and Jeff« und die deutschen Begriffe »Armut«, »Mutti« und »Mut« ergab, nimmt zwar Naumans ironische Selbstdarstellung vorweg, doch verzichtet Nauman auf Duchamps Versteckspiel. Weder die Identität des Autors verbergende Künstlernamen wie »R. Mutt« oder «Rose Sélavy» noch die Verkleidung in der »Self Performance« für Fotografen, wie sie Duchamp Man Ray vorführte, werden von Nauman eingesetzt: Er zeigt die Wandlung der Möglichkeiten der »Self Performance« vom Versteckspiel zur offenen Demonstration. Praktisch umgesetzt wurde dieser Wandel bereits von Schneeman und Brus, während Schwarzkogler mit seinen Bandagen das Versteckspiel in eine Problematisierung der Körperkonzeption und der fotografischen Reproduktion von Körpern überführt. Nauman führt den Wandel des künstlerischen Selbstverständnisses in der Geschichte der »Self Performance« zur offenen Selbstpräsentation nicht nur wie Schneeman und Brus vor, sondern zeigt ihn auch durch die Duchamp-Referenz an.

Vito Acconci kombiniert in Präsentationen von »Trademarks« (1970)[529] Tusche-

---

[529] Nauman, Bruce-Self Portrait as a Fountain, 1966-67, Foto, Druck, in: Adriani: Nauman, S. 70-73; Bruggen: Nauman, S. 14, 48; Crow: Rise, S. 173f., Ill.111, Cover; Goldstein/Rorimer: Object, S. 252, 254; Loeffler/Tong: Performance, S. 28, 32, 369f.; Meyer: Conceptual Art, S. 186; Pultz: Körper, S. 140, Abb.92; Vergne: Art, S. 150.
»groteske Körperkonzeption«: s. Kap. 2.5.1.1.18 mit Anm. 388.
Duchamp, Marcel-Fountain, 1917, auf dem Rücken liegendes Pissoirbecken mit Signatur: »R. Mutt 1917«, in: Burnham: Salt, S. 131f.; Cabanne: Gespräche, S. 79f., 81; Camfield: Duchamp; Daniels: Duchamp, S. 177-181, Abb.46, S. 192ff., 225f., Abb.60, S. 367; Danto: Entmündigung, S. 35-38, 54-58, 61, 63f., 69; Danto: Verklärung, S. 23f., 147f.; Duve: Kant, S. 186f., 194f., 201f., 204; Duve: Résonances, S. 6, 25, 27, 45-50, 67-124; Faust: Bilder, S. 150f.; Foster: Event, S. 258f., Fig.13.12; Krauss: Passages, S. 72, 76-80, Fig.58, S. 259, 261, Fig.195; Lüdeking: Philosophie, S. 171-177, 179; Perloff: Artifice, S. 6 mit Anm. 12.
Ray, Man-Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1921 und 1924-25, Silberabzüge, in: s. Anm. 539.
Zum Umfeld patriarchalisch geprägter Künstlerselbstdarstellung: Holsten: Bild, S. 18-25, 84-95.
Acconci, Vito-Trademarks, New York, September 1970, variable Menge Fotos (von Bill Beckley) und Tuschedruck, in: Acconci: Body, S. 10f.; Acconci: Notes; Ac-




31 Acconci – Trademarks, 1970

abdrucke von Bißspuren sowohl mit Fotos von Zahnspuren auf der Haut als auch mit Fotos, die den Künstler beim Berühren von Körperteilen mit dem Mund zeigen. Acconci schließt an Naumans Reduktion auf einfache Aktionen, aber auch an Selbstverletzungen von Brus in »Zerreißprobe« (1970, s. Kap. 2.5.1.2) an. Die Aktionsfotos mit Acconcis Lippen an Körperteilen wie Oberarm oder Oberschenkel lassen durch den Werkkontext – durch Fotos von Bißspuren auf der Haut und Tuscheabdrucke von Bißspuren – auf Bißaktionen schliessen – allerdings: Auch die Tuscheabdrucke werden als Bißspurenabdrucke erst im Kontext der Fotos erkennbar, also fördern die drei Bildserien ihre Lesbarkeit wechselseitig.

Weder Fotos mit Bißspuren noch Fotos, die Acconcis Mund auf Körperteilen zeigen, belegen, wann und wie die Hautdeformation ausgeführt wurde, sondern provozieren nur Schlüsse auf eine Beißaktion. Die Differenz von Aktion und Aktionsspuren (Hautdeformation, Aktionsfotos) setzt sich in den Tuscheabdrucken mit Spuren (Abdruck) von Aktionsspuren als Differenz zwischen Spur und Spur von Spuren fort. In den Tuscheabdrucken ist noch weniger als in den Bißspurfotos erkennbar, ob die Aktionsspuren dauerhafte Verletzungen oder ephemere Reaktionen der Haut waren. Die Referenz auf der Dokumentation externe Aktionen und

conci/Bloem/Mignot: Acconci, o. P., Abschnitt II, Nr.4; Jones: Body, S. 125f., 130; Kozloff: Pygmalion, S. 36; Loisy: Limites, S. 309, 366; O'Dell: Contract, S. 4, 17-24 (mit einer psychologischen Deutung als »reflexiver Masochismus«, die die Differenz zwischen Dokumentationsweise der Verletzungsspuren und dem dokumentierten Verletzungsprozeß nicht berücksichtigt), Bildteil zwischen S. 82 und S. 83, Fig.4; O'Dell: Theory, S. 157-168, 427, Fig.5; Politi: Flash Art, S. 11; Schilling: Aktionskunst, S. 159; Schimmel: Actions, S. 91; Schröder: Identität, S. 103 mit Anm. 8; Vergne: Art, S. 115; White: Interview Acconci, S. 11: s. Kap. 3.1.4, 7.1.2.

Hautdeformationen wird vom bedeutungstragenden zum peripheren Aspekt von dokumentationsinternen Verweisen zwischen Aktionsspuren.

Dennis Oppenheim dokumentiert die Aktion »Nail Sharpening« (1970) in den Medien Film und Foto-Text: Oppenheim fiel 1960 ein Klotz auf die rechte große Zehe. Den seither wegen beschädigter Gewebebildung verformten Nagel schmirgelt er ab. Im Foto-Text kommentiert er die präsentierten neun Fotos:

> ...a surface (sanding) engages one in a ritual of self reduction. As I pass sensations from one part of the body to another, I oscillate from the position of investigator to victim.

Oppenheim wählt für den Eingriff weder wie Acconci in »Trademarks« ein reizsensibles Körperteil noch eine Behandlung eines nicht reizsensiblen Körperteils mit schmerzenden Folgen für andere reizempfindliche Teile, wie zum Beispiel das Ausreissen von Nägeln. Mit dem Entfernen eines nicht reizsensiblen und für Körperfunktionen wie Aktionsfähigkeit verzichtbaren Teils führt in »Nail Sharpening« ein Performer eine »self reduction« zwar am eigenen Körper, doch ohne negative Folgen für diesen vor. Die Darstellungsweise dieser Reduktion kann als Ritualisierung verstanden werden, durch die ein bislang bedeutungsloser, nicht vorcodierter Akt Bedeutung gewinnen kann: »ritual of self reduction«. Allerdings ist Oppenheims Ritual kein öffentliches, an dem Mitglieder einer Gemeinschaft teilnehmen, sondern es ist ein privates, das durch Dokumentation öffentlich, nachvollziehbar und wiederholbar wird. Da die Dokumentation nur die Zehe, den Nagel und die schmirgelnden Teile einer Hand vorführt, bleibt der Vorführende anonym, austauschbar. Durch diese Anonymität erscheint die private Aktion, als könne sie jeder Beobachter der Dokumentation als Notation mit Fotobeispielen verstehen, als Aktion wiederholen und gegebenenfalls die Wiederholung dokumentieren. Mit der Öffentlichkeit an Beobachtern, die zu potentiellen »Teilnehmern« (s. Kap. 1.1.3, 2.5.1.1.20) werden können, wird aber noch kein öffentliches Ritual mit Positionen und Aktionen realer »Teilnehmer« geschaffen. Ob die Teilnehmerposition eine potentielle bleibt oder eine reale wird, ist vom Standpunkt einer Gesellschaft, in der Realisationen einer »self reduction« in Form eines »Nail Sharpening« nicht als öffentliches Ritual vorcodiert sind, gleichgültig. Das wiederum heißt, daß die Entscheidung des Beobachters, ob er sich mit mentaler beziehungsweise »möglicher Teilnahme« begnügt oder zur Tat schreitet, eine sozial durch nichts eingeschränkte, aber auch gesellschaftlich belanglose, weil private Angelegenheit ist. Da ein nicht reizsensibles Körperteil bearbeitet wird, entfällt hier ein wichtiger Aspekt der Selbsterfahrung in Soloperformances, in denen KünstlerInnen den eigenen Körper bearbeiten: die in der Einheit eines Körpers mögliche Teilung und erneute Zusammenführung von Schmerzerzeugung und Schmerzerfahrung. Dennoch können die Farbbilder des Foto-Textes, die mit der Reduktion des Nagels immer deutlicher die Differenz zwischen Nagelbett und nagelexternen Hautflächen zeigen, Vorstellun-

gen von Schmerzen und Amputationen und damit von möglichen Folgen einer umfassenderen »self reduction« als die dargestellte evozieren.

Oppenheim inszeniert nicht wie Schwarzkogler in der »2.« und »3. Aktion« (1965, s. Kap. 2.5.1.2) ein Umfeld, in dem Verletzung und Amputation naheliegt, sondern verweist auf dieses Umfeld ex negativo, indem er nichts zu ihm Gehörendes und mit ihm in Verbindung Stehendes zeigt oder vorführt. Anders als Hermann Nitschs Organisation eines »komplexe[n] System[s] von Synekdochen für die verbotene Handlung« des Menschenopfers (s. Kap. 2.5.1.1.5) wird mit »self reduction« nicht Verbotenes tangiert: Statt eines Tabus der Verletzung anderer menschlicher Körper wird der eigene Leib als Möglichkeit und Grenze verletzender Aktionen problematisiert. Diese Grenze thematisiert Oppenheim in einfachen, reduzierten Handlungen, die jedoch, weil sie nicht nur selbstverweisend sind, nicht als Primärhandlungen beschreibbar sind.

Nach der Nageldeformation auf einen Nullzustand, einen Endpunkt der Beseitigung des Deformierten, verweist die Absenz des Nagels im Nagelbett auf das Absente, nicht mehr aber auf dessen deformierten Zustand zu Beginn der Aktion. Die Deformation und der Nullzustand, das Ende der Reduktion und des Reduzierten, spielen auf Reduktionen auf selbstverweisende Formen in der klassischen Avantgarde und im Programm des »modernism« amerikanischer Kritiker wie Clement Greenberg und Michael Fried (s. Kap. 1.1.2) an. Im Diskurs über die künstlerische Avantgarde wird in den sechziger und noch in den siebziger Jahren breiter Spielraum Auseinandersetzungen mit der Frage eingeräumt, ob es konzeptuell provozierenden Künstlern um ein Ende der Darstellung oder um ein Ende des Malprozesses oder um ein Ende der Malerei oder um ein Ende der Kunst gehe. Im Falle des »modernism« gilt ein Ende der Darstellung als oberstes Postulat zeitgenössischer künstlerischer Praxis und über ein Ende des Malprozesses kann diskutiert werden, nicht aber soll ein Ende der Malerei und der Kunst als diskutierbares Ziel künstlerischen Strebens erscheinen. In der klassischen Avantgarde stehen jedoch auch Malerei und der Begriff Kunst als Aufhebbare zur Disposition. Oppenheim stellt die Sequenz der ›Enden‹ – Ende der Darstellung oder Ende des Malprozesses oder Ende der Malerei oder Ende der Kunst – bereits zu Beginn, bei der Frage nach der Darstellung, infrage: Er präsentiert einen Prozeß der Reduktion mittels darstellender Medien (Film, Foto), die eine Aktionsdeformation in referentieller Zeichenfunktion mit bei Körpereingriffen unvermeidbar mitlaufender emotiver Funktion zeigen. Oppenheims Reduktionsprozesse führen nicht wie in der klassischen Avantgarde zu einer auf die eigenen Mittel verweisenden wie sie hinterfragenden Kunst und auch nicht wie im »modernism« zu einer immer reineren, ihre eigenen Medien als nicht überschreitbar vorstellenden Kunst, sondern zu Aktionsspuren, die auf Spuren des Beseitigten verweisen, wobei das Beseitigte – die Nageldeformation von 1960 – wiederum Spuren eines kunstexternen Deformationsprozesses aufweist, den Oppen-



32 Oppenheim – Deformity – Toe Nail, 1970

heim in »Deformity 1960-1970« (1970) dokumentiert. Aus Körpermaterial reduzierenden Deformationen ergeben sich bei Oppenheim weitere Fremdverweise statt – wie in Reduktionen klassischer Avantgarde und im »modernism« – eines Nullzustandes, eines Endes der Verweisketten. Oppenheim wird zum Gegenspieler einer selbstverweisenden, alles Fremdverweisende reduzierenden L'Art-pour-l'art, die der »modernism« zum Programm erhob, und spitzt die postavantgardistische Seite des Minimalism (Minimal Art, Minimal Dance (s. Kap. 2.4.3)), seine nicht reduzierte Pluralität der Zeichenfunktionen, zur »Conceptual Performance« zu. Mit der Reduktion von deformierter Natur, dem beschädigten Nagel, beseitigt Oppenheim nicht, wie er das nach dem modernistischen Programm tun sollte, Verweise auf das Reduzierte und gelangt nicht zur Hochkultur des reinen, selbstverweisenden Mediums, sondern problematisiert die Illusion der Selbstpräsenz des Eigentlichen als Eigenes ohne Fremdes durch die Unhintergehbarkeit von Verweisen.

Performance wird bei Acconci in »Trademarks« und bei Oppenheim in »Nail Sharpening« konzeptuell nicht nur, weil sie für die Darstellung erfolgt und deshalb für eine Dokumentationsweise entworfen und ausgeführt wird, sondern auch, um auf die Illusion der Selbstpräsenz des Mediums wie des Körpers mit einem anderen Konzept, einem Spiel mit der «différance», mit »Spuren von Spuren«, die auf keinen Ursprung, sondern auf Absenzen verweisen, zu antworten. Fragen der »Conceptual Performance« ergeben sich also nicht nur aus Fragen nach Darstellungsweisen von Aktionen, sondern auch aus Fragen nach dem Konzept von Kunst, die wiederum mittels Darstellungsweisen thematisiert werden: Die Fragen nach dem Konzept von Kunst ergeben sich aus Fragen der Ablösung einer Ästhetik der Selbstpräsenz durch eine Ästhetik entlang der Grenzen zwischen Beweis und (Nicht-)Beweis, Präsenz

und (Nicht-)Präsenz, Selbst und (Nicht-)Selbst.[530] »Conceptual Performance« konzeptualisiert Performance-Aspekte (s. Kap. 6.2) im Hinblick auf das Dargestellte, die Darstellungsweise und das Konzept von Kunst. Das Dargestellte ist bei Body Art im engsten Sinn (s. o.) der Körper des »Self Performers«, wobei die Identität und Identifizierbarkeit von dessen Selbst wie seinen physischen und psychischen Zuständen in einem Verweisspiel zwischen Selbst und Nicht-Selbst problematisiert wird. Zwischen Ästhetik des (Nicht-)Selbst und Ästhetik des (Nicht-)Beweises entsteht ein Wechselspiel, aus dem sich Antworten auf die kunsttheoretischen Fragen nach einer Ästhetik der (Nicht-)Präsenz ergeben.

Chris Burden läßt sich in »The Shoot« (1971) von einem Scharfschützen aus einer Distanz von fünf Schritten mit »a 22 cal. rifle bullet« in den Arm schießen. Burden reduziert Brus' Selbstverletzungen in »Zerreißprobe« (s. Kap. 2.5.1.3) auf eine Aktion. Statt – wie geplant – von einem Streifschuß oberflächlich verletzt zu werden, ergibt sich ein Durchschuß im linken Oberarm. Burdens Aktion stellt die Dokumentierbarkeit von schmerzhaften Körperaktionen in Frage: Den Schock und den realen Körperschmerz des Akteurs kann auch die beste Körperinszenierung und die ausführlichste Film- und Fotodokumentation dem Beobachter nur über Zeichenkonstellationen zur Übersetzung in den eigenen Erfahrungshorizont offerieren. Die Frage des adäquaten Ausdrucks von Körperzuständen wird als Problem gestellt und mit dokumentarischen Strategien des fotografischen Verweisens und

---

[530] Oppenheim, Dennis-Nail Sharpening, Film, 8 mm, Farbe, 6 Min., Foto-Text (9 farbige Fotos und Textblatt auf Karton), 1970, in: Heiss: Oppenheim, S. 57 (Abb. der Filmstills); Goldberg: Myth, S. 24f.; Kersting: Kunst, S. 207 (Zitat, Abb. des Foto-Textes); s. Kap. 3.1.4, 7.1.2, Anm. 732.
Oppenheim, Dennis-Deformity, 1960-70, in: Heiss: Oppenheim, S. 57 (Abb. eines Klinikberichtes vom 8.4.-29.4.1960, Kaiser Foundation Hospital); Oppenheim: Documents, S. 18 (Abb. eines Fotos); Schröder: Identität, S. 102f.
»Zeichenfunktionen«: s. Kap. 5.5 mit Anm. 702.
»Postavantgarde«: s. Anm. 75.
»Conceptual Performance«: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 465, Kap. 3.1.4, 6.2 mit Anm. 732.
«différance» und «non-présence»: Derrida, Jacques: Die différance (1968). Neu in: Derrida: Randgänge, S. 29-52; Derrida: Grammatologie, S. 44, 105-114; Derrida: Schrift, S. 297, 304, 311, 387f. mit Anm. 65; Derrida, Jacques: Sémiologie et Grammatologie. In: Kristeva: Essays, S. 17-21. Vgl. Jones: Postmodernism, S. 142, 145; Luhmann: Beobachtungen, S. 217; Luhmann: Gesellschaft, S. 75, 1146f.; Luhmann: Kunst, S. 103, 123; Luhmann: Systeme, S. 202f.; Luhmann: Wissenschaft, S. 190 mit Anm. 38; Owens: Recognition, S. 19f.; Schmidt: Gedächtnis, S. 349; Wetzel: Wahrheit, S. 24, 54-57, 162ff., 253f.
»Spuren von Spuren«: Derrida: Positionen, S. 66f.
Ästhetik des (Nicht-)Beweises: Dreher: Ästhetik. Vgl. Douglas Hueblers Dokumentationssysteme, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 464.
Selbst/Nicht-Selbst: s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 590.

der Beschränkung des Aktionsberichts auf den Vorgang des Schiessens wird eine Antwort verweigert:

> At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me. [531]

Ein Foto, das zwei sich bewegende Personen in einem Raum zeigt, verwendet Burden als (Nicht-)Beleg des Aktionsprozesses. Über das Ausmaß der Verletzung geben Fotografien, die nach der Aktion von Burdens angeschossenem Oberarm gemacht wurden, wenig Auskunft.

Valie Export ritzt sich in dem Film »...Remote...Remote...« (1973) mit einem Messer die Haut im Umfeld von vier Fingernägeln der linken Hand auf. Dann taucht sie die linke Hand in Milch, die sie in einer Glasschüssel zwischen ihren Oberschenkeln trägt. Schließlich vertieft sie die Wunden am linken Zeigefinger und Mittelfinger und hält beide zum zweiten Mal in die Milch. Die Künstlerin führt ihre linke Hand in den Mund und knabbert an der Haut des Ringfingers. Sie bearbeitet auch diesen Finger mit dem Messer und hält ihn ebenfalls zum zweiten Mal in die Milch. Hinter Export hängt ein großer Schwarz-Weiß-Abzug, der ein junges und ein älteres Kind in und vor einem Laufstall zeigt.[532] Daß sich die Kinder die Hände

---

[531] Burden, Chris-The Shoot/Shooting Piece, FSpace, Santa Ana/California, 19.11.1971, vor wenigen geladenen Gästen (Fotos: Alfred Lutjeans. Video: Documentation of Selected Works, 1971-1974, 1975, s/w und Farbe, Ton, 34'58". In: Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (21.9.1999)). In: Ayres/Schimmel: Burden, S. 16, 21, 25, 35ff., 47, 53 (Zitat); Carr: Edge, S. 16; Goldberg: Performance 1998, S. 97, 107, 234; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.97, 102; Jones: Body, S. 129f.; Jones: Clothes, S. 27; Jones: Phallus, S. 568f., Fig.26; Krull/Morgan: Action, o. P.; Lischka: Performance, S. 135; Loeffler/Tong: Performance, S. 73, 396ff. (Zitat); Loisy: Limites, S. 268, 271f., 368; Noever: Burden, S. 192ff.; o. A.: Rumbles (Spring 1972), S. 6 (Zitat Burden: »I did the shoot piece as planned except that the bullit went in further than expected.«); O'Dell: Contract, S. 1-9, 12, 15, 24, Bildteil zwischen S. 82 und 83, Fig.1-2, S. 83; O'Dell: Theory, S. 35-38, 340, 423, Fig.2; Politi: Flash Art, S. 46; Resch: Leben, S. 181; Schimmel: Actions, S. 97, 99, 331; Schneckenburger: documenta 6, Bd. 2, S. 330; Schröder: Identität, S. 131f.; Schröder: Plausibilität, S. 163; Stiles/Selz: Theories, S. 772; Vergne: Art, S. 17, 154f., 430, 449; Wheeler: Art, S. 257f.

[532] Export, Valie-...Remote...Remote..., 1973, Film, 16mm, Farbe, Magnetton, 12 Min., Kamera: Didi (Vertrieb: Austria Filmmakers Cooperative, Wien; P.A.P., München), in: Assmann: Export, S. 272-275, 323; Breitwieser: Cube, S. 338f.; Export / Faber: Split, S. 102; Frieling/Daniels: Medien, CD-ROM; Hollein: Export, S. 105ff., 122, 127; Prammer: Export, S. 137; Internet / URL: http:// filmdb.t0.or.at / FilmDB.ASP?WCI = WerkBlatt&WERKID=71 (21.9.1999); http://www.gfound.or.at/ sammlg/export/export2.htm (21.9.1999);
http://www.wcsu.ctstateu.edu/~mccarney/fvaRemote_Remote.html (21.9.1999). Die Fotovorlage für den hinter Export hängenden Abzug stammt aus einem Polizeiarchiv und zeigt zwei Kinder in einem Heim: Ihren Eltern wurde das Sorgerecht wegen Mißbrauchs entzogen (Müller: Export, S. 44).





33 Export – ...Remote...Remote..., 1973

halten, wird nach einem Schnitt am Ende des Films gezeigt. Vor dem Schnitt verdeckt die zwischen den Kindern sitzende Aktrice die abgebildeten Kinderhände. Kameraeinstellungen stellen Bezüge zwischen Augen und Mündern der Kinder und der Aktrice her. Während des ganzen Films sind Wassertropfen zu hören.

Die Kombination weiße Milch-Hand-rotes Blut-tropfendes Wasser-Kinder provoziert Assoziationsketten. Einzelne Elemente wie die Fingernagelverletzung, tropfendes Wasser und die Kombination von Blut und Milch haben in Werken von George Brecht, Dennis Oppenheim (s. o.) und Gina Pane ihre Vorläufer.[533] Export

[533] Brecht, George-Drip Music (Drip Event), 1959-62, Event Card, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 10, 110, 113; Bischoff: Kunst, S. 56; Block: Wiesbaden, S. 176f., Nr.28f.; Friedman: Fluxus 1998, S. 8, 47, 69; Lauf/Hapgood: FluxAttitudes, S. 46; Marter: Limits, S. 39, 114; Nyman: Brecht, S. 259f., 262; Page: Brecht, S. 33; Peters/Schwarzbauer: Fluxus, S. 83f., Nr.38; Sandford: Happenings, S. 96; Sayre: Ob-

kombiniert diese Elemente zu einer Anordnung, die als feministische Sozialkritik lesbar ist: Die blutenden Finger in Milch stellen das ›Produktionsmittel‹ Hand in den Kontext von Wunde, Blut und Milch, die auf Menstruation und im Zusammenhang des Kinderfotos auf Geburt und Säugen verweisen. Die Tradition des auf Häusliches und Körperliches reduzierten femininen Aktionskreises wird in Synekdochen thematisiert. Export problematisiert die Codierung und Internalisierung dieser Reduktion. Die modellhafte Präsentation der Reduktion von Handlungsmöglichkeiten auf ein ›weibliches‹ Bezugsfeld kann bei Beobachtern einen »Einstellungswechsel« gegenüber dem Glauben provozieren, es handele sich um ›natürliche‹ Bezugsfelder des Weiblichen, da die Synekdochen das ›Natürliche‹ als willkürliche Verknüpfung von Heterogenem ausweisen: Die modellhafte Rekonstruktion provoziert zur Dekonstruktion von kulturell etablierten Fiktionen (der Natur) des Weiblichen. Der Dichotomie zwischen der Beziehung Geist-Hand beziehungsweise der Relation Geist-Körper entspricht durch die Sozialisierung geschlechtsspezifischer Rollenverteilung die Dichotomie Männlich-Weiblich. Mental Vorkonzipiertes wird via Produktionsmittel realisiert beziehungsweise die ›Hände‹ und Handprothesen (Maschinen) werden vom ›Geist‹ gesteuert: Der Körper wird in der traditionell maskulin orientierten Produktionssphäre ausgeklammert beziehungsweise nur in der Reduktion auf die ausführende Hand integriert. Der Selbstbezug auf den eigenen Körper wird restringiert auf Bereiche der Übereinstimmung mit dem Fremdbezug ›Arbeit‹.[534] Export konzipiert in »...Remote...Remote...« mit didaktischem Kalkül eine Bildwelt, die die Ausklammerung des Körpers in patriarchalisch geprägter Öffentlichkeit und seine Wiederkehr als ›verletzter‹ Körper in matriarchalisch geprägten familialen Binnenwelten zu rekonstruieren erleichtert und die modellhaft Schattenseiten dieser geschlechtsspezifischen Rollenzuweisung verdeutlicht.

Entkleidet bewegt sich Export in der »Körperaktion« »Hyperbulie« (1973) durch einen Korridor, den zwei unter Strom stehende Drähte vom Umraum ausgrenzen. Der Strom aus einer Batterie zwingt die Künstlerin zu Boden und sie erreicht den anderen Korridorzugang nur mit Mühe, kriechend, »wie ein Tier«. Export gibt Quellen zum »Initiationscharakter der metaphysischen Erkenntnis ans Licht« an, die Mircea Eliade in »Schamanismus und archaische Ekstasetechnik«[535] überliefert.

---

ject, S. 109f., Fig.39; Sohm: Happening, o. P.; Stiles/Selz: Theories, S. 334.
Pane, Gina-Le Lait chaud, Sang, lait chaud, beide 1972, in: Kaye: Art, S. 182; Politi: Flash Art, S. 47. Vgl. Pane 1975: «Certains éléments primordiaux, comme le lait ou le sang, reviennent dans toutes mes actions...il y a eu ces deux symboles fondamentaux de la femme: le lait représentant son pouvoir nourricier et le sang figurant son vécu douloureux.» (Vergne: Art, S. 347, 351)

[534] Zum marxistischen, patriarchalisch geprägten »Kopf-Hand-Baumeistermodell« der Arbeiterbewegung: Neusüß: Kopfgeburten (Rez.: Mies: Köpfe). »Einstellungswechsel«: s. Anm. 611.

[535] Eliade: Schamanismus, S. 448.

Die von Meditationsübungen bekannte Entzweiung von Geist und Körper durch die freiwillige Kasteiung des Körpers sowie die sozialisierte Reglementierung »durch schmerzhafte Barrieren...bis er [der Reglementierte] zu einem gezähmten Tier wird«[536], führt Export zu einem Aktionsmodell, das exemplarisch patriarchalische Vorstellungen über die Beziehung von Körper und Geist – die Beherrschung des (femininen) Körpers als Instrument der (maskulinen) Vernunft – vorführt.

Friederike Pezold setzt ihren Körper unter anderem in »Nabel-Stück« und »Schamwerk« (beide 1975) so ein, daß Sequenzen der schwarz-weißen Videofilme wie prozessualisierte abstrakte Linienzeichnungen erscheinen.[537] Körperumrisse werden in abstrakte Linienkonfigurationen überführt, die in weiteren Sequenzen erneut als Körperumrisse erkennbar werden, aus denen wiederum abstrakte Konfigurationen hervorgehen. Im filmischen Wechsel aus Lichtspiel und Darstellung werden Übergänge aus Formenspiel und Körper-, besonders Hautdarstellung geschaffen. Diese Übergänge können dazu verführen, Lust am visuellen Formenspiel mit über Hautbegehren assoziierbarem Tastempfinden zu kombinieren. »Nabel-Stück« und »Schamwerk« spielen mit darstellenden Zeichen für Körperteile, die unterschiedlich stark mit Festlegungen von Wahrnehmungsschemata für geschlechtsspezifische Charakteristika vorbelastet sind. »Nabel-Stück« und »Schamwerk« unterlaufen solche Vorcodierungen durch das Transformationsspiel zwischen autonomen und darstellenden Zeichenfunktionen.

Indem Körper in »Nabel-Stück« und »Schamwerk« als über materielle Zeichenkörper (in den Medien Zeichnung, Foto und Rollbild) und immaterielle Zeichensysteme (elektronisches Aufzeichnungssystem Video) manipulierbare Körperzeichen und Körperzeichen als Artefakte aufgezeigt werden, werden vorcodierte Auffassungen, die Körperdarstellungen als Resultat einer naturbestimmt geschlechtsspezifischen, kulturell unbeeinflußbaren Imagination verstehen, infrage gestellt (s. Kap. 4.1).

---

[536] Export, Valie-Hyperbulie, Atelier Export, Wien, 1973, Performance und Video (1973, s/w, Ton, 6'39". Kamera: Hermann Hendrich. Vertrieb: 235 Media, Köln), in: Assmann: Export, S. 167 mit Anm. 3, 212f., 245, 322; Bierther/Kuwertz/u. a.: Künstlerinnen, S. 321; Breitwieser: Cube, S. 344f.; Hollein: Export, S. 16-22 (Zitat); Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 348; Müller: Export, S. 41f., 238; Prammer: Export, S. 71ff.; Internet /URL: http://www.gfound.or.at/sammlg/export/export4.htm (21.9.1999); http://www.235media.com/artists_pages/EXPORT_VALIE.html (21.9.1999).

[537] Pezold, Friederike-Schamwerk (Neue Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen der Anatomie, Geometrie und Kinetik, Nr.2), 1975, schwarz-weiße Videos, ohne Ton, fünf und sechs Minuten Dauer, Fotoserien, Zeichnungen und Rollbilder, alle in: Assche: Vidéo, S. 238ff.; Herzogenrath: Videokunst, S. 234, 236; Oßwald: Steiner, S. 12, 18, 112f., 236.
Dies.-Nabel-Stück, 1975, Video, Fotosequenz (10 Fotos), Zeichnungen und Rollbild, alle in: Neusüss: Fotografie, S. 243; Peters: Göttin, o. P.

In Fotos und Fotosequenzen experimentieren der Surrealist Pierre Molinier (ab 1955) und – ihm folgend – Eleanor Antin, Manon (Rosmarie von BhicknaPahari-Küng), Ana Mendieta, Frederike Pezold, Adrian Piper, Katharina Sieverding, Luciano Castelli, Francisco Coppello, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Christian Lindow, Gerhard Johann Lischka, Urs Lüthi, Paul McCarthy, Klaus Mettig und Lucas Samaras mit Möglichkeiten der Selbststilisierung über biologische Grenzen hinweg. Diese fotografischen »Self Performances«[538] schließen an Man Rays Fotografien von Marcel Duchamps Selbststilisierungen in «Rose Sélavy», «Tondu par de Zayas» (beide 1921) und «Tonsure» (1922) sowie an Claude Cahuns Selbstporträts (ca. 1921, ca. 1928) an.[539] Die biologische Geschlechtsmerkmale überschreitenden Travestien im Medium fotografischer Selbstinszenierungen von Manon, Piper, Journiac, Klauke, Lüthi, Samaras und anderen antizipiert Brus 1967 in der von Kren fotografierten »Transvestitenaktion«.[540]

[538] Self Performances« (Gorsen: Sexualästhetik, S. 416; Politi: Flash Art, S. 53) mit androgynem Äußerem oder als Transvestit abgebildet und/oder erläutert in: Ammann /Eigenheer: Transformer, o. P.; Billeter: Castelli, S. 19-24, 30-39, 42, 44-47, 52, 54, 56, 58, 60, 64, 69; Blessing: Rose, S. 7, 18f., 35, 50f., 58, 61-71, 73-76, 80-83, 148, 158, 166f., 170f., 206f., 214, 216f., 217; Block: New York, S. 187, 404, Nr.174; Blocker: Mendieta, S. 11, 14f., Pl.4f.; Castelli: Retrospektiv, o. P.; Corris: Molinier, S. 104; Daval: Art, S. 58f., 140-143; Duncan: Mendieta, S. 110, 112; Farver: Piper, o. P.; Frey: Auge, S. 128f., 132, 134f., 166, 168, Kat. Nr.277, 282-288; Gauthier: Surrealismus, S. 267f.; Goldberg: Performance 1988, S. 169; Goldberg: Performance 1998, S. 96; Goldberg: Performance Memory, S. 22f.; Gorsen: Bild, S. 55f., 62ff., 79, 99, 102, Abb.6f., 47-50; Gorsen: Sexualästhetik, S. 172-175, 242, 395-421; Gorsen/Molinier: Molinier; Groh: Mind, o. P.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.91, 131f., 134, 214; Klauke: Fotosequenzen, o. P.; Klauke: Phantomemfindungen, S. 43, 55-69, 73, 225; Kostelanetz: Essays, S. 107; Kozloff: Portrait, S. 61, 65f.; Kozloff: Pygmalion, S. 31, 37; Lichtenstein: Spectacle, S. 51, 53; Lippard: Center, S. 127ff., 168; Lischka: Klauke, S. 206-209, 217f.; Lischka: Performance, S. 123, 139f., 187; Loeffler/Tong: Performance, S. 169, 419; Loisy: Limites, S. 15, 353, 377; Macgregor: Piper, S. 19f., 25, 29; Mantura: Contemporanea, S. 148f.; Neusüss: Fotografie, S. 32, 334; Pohlen: Erotik, S. 64, 89, 104, 150-159, 162f., 173; Saxenhuber/Wege: Boy, S. 10f., 49-52; Schimmel: Actions, S. 263f.; Selwyn: McCarthy, S. 64; Vergne: Art, S. 180, 220, 222-227, 327, 403; s. Anm. 540f.

[539] Ray, Man – Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1921 und 1924-25, Silberabzüge; Ders.-Marcel Duchamp tondu par de Zayas, 1921, Silberabzug; Ders.-Tonsure, 1922, Silberabzüge. Alle in: Bergius: Lachen, S. 26; Blessing: Rose, S. 18f., 158; Faust: Bilder, S. 159f., 209, Taf.5; Joachimides/Rosenthal: Kunst, o. P., Kat. Nr.16, 18; Jones: Body, S. 70 mit Anm. 53, S. 288 (Anm. 42); Jones: Clothes, S. 22-25, Fig.5; Jones: Postmodernism, S. 146-190; Krauss: Notes, S. 72f., 75; O'Dell: Theory, S. 374f.; Schneider: Body, S. 29; Schröder: Identität, S. 103 mit Anm. 8; Velde: Ray, o. P., Kat. Nr.22ff., 28ff.; Vergine: Corpo, o. P.
Cahun, Claude (Schwob, Lucy Renée Mathilde)-Selbstporträts, ca. 1921 und ca. 1928, Silberabzüge, in: Blessing: Rose, Cover, S. 58, 36.

[540] Brus, Günter-Transvestitenaktion, Wohnung Brus, Adalbert-Stifter-Straße, 1020 Wien, September 1967 (Fotos: Kurt Kren), in: Amanshauser/Ronte: Brus, S. 49; Gorsen: Sexualästhetik, S. 396, 398, Abb.137; Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 137f.,



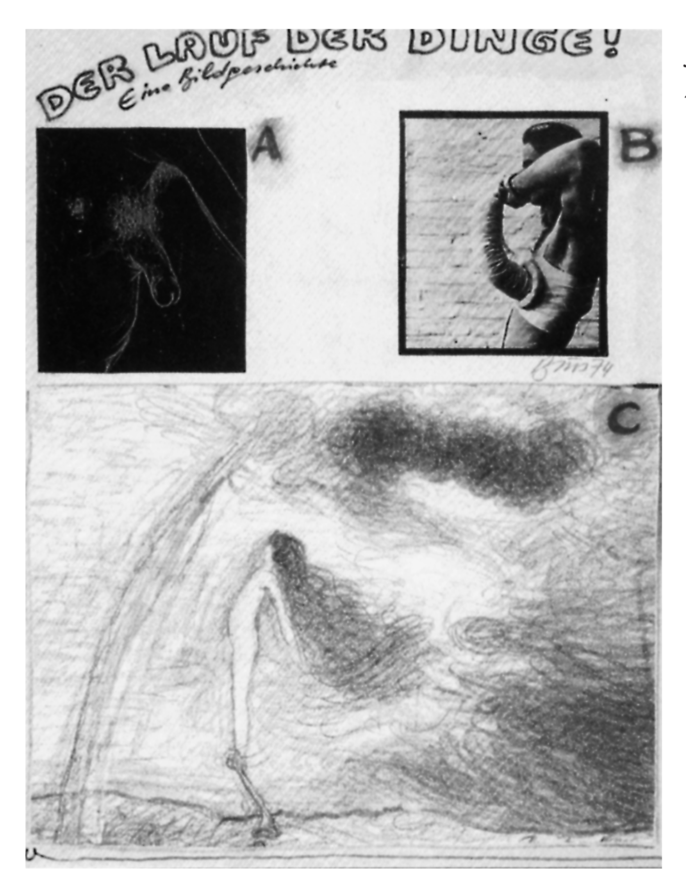
34 Klauke – Self Performance, 1972-73

Auch SoloperformerInnen wie Carolee Schneeman und Rudolf Schwarzkogler (s. o.) erscheinen mit ihren Selbstinszenierungen für die Kamera als Vorläufer der Travestien im Medium fotografischer Selbstinszenierungen, wie sie in den siebziger Jahren praktiziert werden.

Jürgen Klauke präsentiert sich in »Self Performance« und »Transformer« (beide 1972-73)[541] mit erfundenen, aus Stoff genähten Relikten, die femininen und mas-

177, Nr.25; Scheugl: Underground, S. 94.

541 Klauke, Jürgen-Self Performance, 1972-73, 13 s/w-Fotos, in: Blessing: Rose, S. 210; Gorsen: Sexualästhetik, S. 417f., Abb.145; Klauke: Fotosequenzen, o. P.; Klauke: Phantomempfindung, S. 43, 56; Lischka: Klauke, S. 218; Saxenhuber/Wege: Boy, S. 52. Ders.-Transformer, 1972-73, 4 s/w-Fotos, in: Klauke: Fotosequenzen, o. P.



35 Brus,Günter – Zerreißprobe, 1974

kulinen Geschlechtsteilen ähneln oder nachgebildet sind. Als Vorläufer und mögliche Anreger lassen sich neben Marcel Duchamps Selbstdarstellungen auch surrealistische Objekte von Meret Oppenheim und Savador Dali, der Umgang mit Geschlechtsteilen im Wiener Aktionismus und Transvestitenshows aufführen. Günter Brus montiert 1974 ein Foto aus Klaukes »Self Performance« in die Zeichnung »Zerreißprobe« mit der Inschrift »Der Lauf der Dinge! Eine Bildgeschichte«.[542] Teil »A« des dreiteiligen Blattes von Brus besteht aus der Zeichnung eines Phallus, Teil »B« aus Klaukes Foto-Selbstdarstellung mit einer um die Brust geschnallten und zum Munde geführten Phalloplastik und Teil »C« aus einer phantastischen Zeichnung, die formal an Klaukes Foto anschließt: Ein gelber Strahl schießt vor einer nackten, langhaarigen Figur empor und löst sich über ihr in Rauch auf. Zwischen

[542] Brus, Günter-Zerreißprobe, 1974, Zeichnung mit Foto auf Papier, Teil der Dokumentation der Aktion »Zerreißprobe« (München, 19.6.1970, in: s. Anm. 413), Edition Hundertmark, Berlin 1974, in: Assmann/Kraml: Fiktion, S. 160.

Phallus (»A«), Strahl mit Rauch, Figur mit Haaren (»C«) und Klauke mit Phalloplastik (»B«) ergeben sich formale Äquivalenzen.

Das Spiel der »Transformer« mit Rollen lenkt die Aufmerksamkeit, wenn es biologische Grenzen des Geschlechts überspielt, auf die Differenz zwischen »polymorph pervers«[543] Mentalem und Geschlechtsgebunden-Physischem. Brus steckt in »Körperanalysen« bis zur »Zerreißprobe« die Grenzen des Real-Physischen ab, um dann in Zeichnungen Physisches als Element phantastischer Zeichenwelten einzusetzen, in denen es die Irreversibilität der Verletzung und des Todes nicht gibt (s. Kap. 2.5.1.2). Die »Transformer« schließen das phantastische Körperspiel wieder an ihren realen Körper an, der als Träger der Selbststilisierung dient. »Transformer« phantasieren die Grenze zwischen Körpersimulation und Körper-Sein via Fotoinszenierungen in einer Weise, die die Grenze zwischen physischem und imaginiertem Geschlecht fließend erscheinen läßt. Der reale Körper wird als Körperfiktion thematisiert: Die Vorstellung vom real – allerdings auch mittels künstlicher Erweiterungen – möglichen Körper erscheint als Ausschnitt aus Variationsmöglichkeiten umfassenderer Körperphantasien.[544] Durch imaginäres Gleiten über Geschlechtergrenzen hinweg erscheinen die sozial etablierten Codes, die physisches Geschlecht und mental steuerbares Verhalten zu geschlechtsspezifischem Rollenverhalten verbinden, fragwürdig und transformierbar (s. Kap. 4.1): Wenn physische Grenzen (beziehungsweise das, was in einer Gesellschaft als physische Grenze gilt) mental und in Manifestationen der Phantasie wie der (Ver)Kleidung in Fotos von »Self Performances« und der Körperkombination in figurativen Zeichnungen überschreitbar sind, warum sind diese Grenzen dann Maßstab sozialen Rollenverhaltens? Aus dem sozialkritischen Affront durch Aktionen wie »Kunst und Revolution« (1968, s. Kap. 2.5.2.3) werden in den siebziger Jahren Modelle der »Mi-

---

543 »polymorph pervers«: Freud: Abhandlungen, S. 93, 133.

544 Vgl. Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 381: »...überall eine mikroskopische Trans-Sexualität, die bewirkt, daß die Frau ebenso viele Männer umfaßt wie ein Mann, und der Mann ebenso viele Frauen, die alle in der Lage sind, miteinander in Verhältnisse der Wunschproduktion einzutreten...So sind die Wunschmaschinen, ist das unmenschliche Geschlecht also nicht ein, nicht zwei, sondern n...Geschlechter. Die Schizo-Analyse ist die wechselnde Analyse dieser n...Geschlechter in einem Subjekt, jenseits der anthropomorphen Repräsentation, die die Gesellschaft ihm aufzwingt und die es sich selbst von seiner eigenen Sexualität erstellt. Die schizo-analytische Formel der Wunschrevolution wird zu allem Anfang sein: Jedem seine Geschlechter!« Vgl. Bezüge auf und Diskussionen von Judith Butlers Thematisierung der Sozialisierung geschlechtsspezifischer Rollen (u. a. in: Butler: Bodies; Butler: Gender) in Texten über Performance Art: Bernasconi: Sex; Blocker: Mendieta, S. 24f.; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 83, 108f.; Jones: Body, S. 11, 42f., 49f., 67, 89, 100f., 104, 108, 110f., 123, 145, 153, 174, 179, 207, 210; Jones: Postmodernism, S. 150f., 154, 161f., 179, 183, 185; Phelan: Unmarked, S. 2, 94, 172, 188 mit Anm. 7; Saxenhuber/Wege: Boy, S. 6, 17f., 21; Schneider: Body, S. 21, 49, 96, 106, 123f., 179, 216.

krophysik der Macht«[545] und ihrer Überwindung: Aus der politischen Revolte der sechziger Jahre wird die Reform der Lebenswelt der siebziger Jahre. So schlägt Jean-François Lyotard 1976 auf einem Kolloquium »On the Performance« in Wisconsin vor, zwischen Travestien einerseits, die Rollencodes voraussetzen, und Travestien andererseits zu unterscheiden, die Rollencodes durch »Transformationsdispositive« wie Übersteigerung und Vervielfältigung destruieren oder transformieren:

> Der ›performer‹...ist ein komplexer ›transformer‹, eine ganze Batterie von Verwandlungsmaschinen.[546]

Die »Transformer« der sechziger und siebziger Jahre greifen das Rollenspiel von Marcel Duchamp und Pierre Molinier auf, um deren Dissimulation der Geschlechterdichotomien, die Strategien wie Fragmentierung, Veränderung und Vermehrung der etablierten Simulationsmöglichkeiten enthält, zu erweitern: Das alte theatralische Rollenspiel kehrt nach seiner Ablösung Ende der fünfziger Jahre durch nichtmatrizierte/s Performance Art/Aktionstheater (s. Kap. 2.4.4) seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit neuen Konsequenzen für das alltägliche Rollenspiel zurück: als Modell für »Kommunikationsdesign« (s. Kap. 5.3), das die korporativ in den Massenmedien organisierten Rollenspiele aufgreift, fragmentiert, modifiziert, erweitert und überschreitet.

Mit besonderer Beachtung der Relation Kamera-Aktrice/Akteur lassen sich die Entwicklungen von »Body Art« wie folgt zusammenfassen:

Carolee Schneeman, Joseph Beuys (s. Kap. 7.1.1), Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler (s. Kap. 2.5.1.2, 7.1.1) entwickeln die »Self Performance« und – in Kollaboration mit FotografInnen – ihre Foto-Dokumentation in den sechziger Jahren zur Kunstform. In den Realisationen für die Foto- und Filmkamera von Carolee Schneeman, Bruce Nauman (s. Kap. 7.1.1) sowie den Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Mühl (s. Kap. 3.1.3, 7.1.1), Herrmann Nitsch (s. Kap. 2.5.1.1.3, 7.1.1) und Rudolf Schwarzkogler teilt sich die/der KünstlerIn in OrganisatorIn und Aktrice/Akteur, die/der hinter oder vor der Kamera steht. Durch Anweisungen kann

[545] Foucault: Überwachen, S. 38: »Es handelt sich...um eine Mikrophysik der Macht, die von den Apparaten und Institutionen eingesetzt wird; ihre Wirksamkeit liegt aber sozusagen zwischen diesen großen Funktionseinheiten und den Körpern mit ihrer Materialität und ihren Kräften.« Foucault: Dispositive, S. 43: »Und ich glaube, daß die politische Bedeutung des Problems des Sexes auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß sich der Sex an der Nahtstelle zwischen der Disziplinierung der Körper und der Kontrolle der Bevölkerung befindet.«

[546] Lyotard: TRANSformatoren, S. 31. Vgl. kritisch über die Spannung zwischen Aufhebung und Wiederkehr von geschlechtsspezifischem, besonders patriarchalischem Rollenverhalten: Jones: Body, S. 62-89, 114, 217 u. a.;
Jones: Clothes, S. 18-32; Jones: Phallus; Jones: Postmodernism, S. 47f., 150, 169-173, 179f., 188; Pohlen: Erotik, S. 87.

die/der KünstlerIn als Actrice/Akteur vor der Kamera versuchen, eine Koaktrice oder einen Koakteur hinter der Kamera an ihre/seine Intentionen zu binden. Kurt Kren wich 1964 bei der Verfilmung von Otto Mühls Aktion »Mama und Papa« der Rückkoppelung des Kameramannes an den Künstler-Akteur vor der Kamera aus: Kren wandte seine Montagetechnik ohne Absprache mit Mühl an.[547] Die Kooperation von Kren und Brus in »Selbstverstümmelung« hat den Trend zur filmischen PerformerInselbstinszenierung 1965/67 (s. Kap. 2.3.2, 2.5.2, 7.1.1) vorweggenommen. Spätere Aktionen mit filmischer Selbstinszenierung nutzen den Selbstauslöser der Kamera und Video-Closed-Circuit als Zerr-Spiegel der Verwandlungsinszenierung. Durch die Videokamera wird die Selbstkontrolle der Performerin/des Performers technisch ab 1965 möglich, da sie/er in Echtzeit auf dem Monitor kontrollieren kann, wie die Dokumentation aussehen wird. Selbstinszenierungen vor laufender Kamera führen ab 1968 zu Videoperformances.[548]

---

[547] Mühl, Otto/Kren, Kurt-Papa und Mama, 1964, Film, 16 mm, Farbe, stumm, 3'57"(Vertrieb: Austria Filmmakers Cooperative, Wien. In: Internet/URL: http: // filmdb.t0.or.at/FilmDB.ASP?WCI=WerkBlatt&WERKID=227 (21.9.1999)), in: Horwath/Ponger/Schlemmer: Avantgardefilm, S. 46f.; Scheugl: Underground, S. 96ff., 142, 152, 158, 166f.; Weibel/Export: Wien, S. 40, 245: »der film ist nach einem reihenschema wie die vorhergehenden [Filme von Kren] geschnitten, allerdings gleich im negativ.« (Kommentar von Ernst Schmidt) Protokoll des Aktionsablaufs der am 4.8.1964 von Kren gefilmten »Materiaktion Nr.11« in: Mühl: Mama, S. 18ff. Mühl: Mama, S. 8 über Filmexperimente (und gegen Kren): »für mich ist der film ein technisches Aufzeichnungsmittel. für mich ist nicht interessant, was mit der kamera und dem film geschieht, sondern was vor der kamera getan wird.«

[548] Zur »Videoperformance«: Diederichs: Begriff, S. 281; Oßwald: Steiner, S. 98-117; Schröder: Identität, S. 159ff.; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 45; Sharp, Willoughby: Videoperformance. In: Schneider/Korot: Video, S. 252-267. Als »Videoperformance« wird hier nur die mit Video aufgenommene Performance, nicht auch die Performance mit Video-Closed-Circuit (s. Kap. 3.1.2, 7.2) oder mit Videofilmpräsentation bezeichnet. Wenn Performances ohne Publikum in Innen- oder Außenräumen gefilmt werden, dann ist meist der Film primäres Werkmedium, nicht nur Dokumentation einer Aktion vor geladenem Publikum. Frühes Beispiel: Nauman, Bruce-Wall-Floor Positions, 1968, Video, s/w, Ton, 60 Min., in: Adriani: Nauman, S. 11; Bruggen: Nauman, S. 241; Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999). Videoperformances der siebziger Jahre gibt es u. a. von: Lynda Benglis, Valie Export, Nan Hoover, Joan Jonas, Frederike Pezold (s. Anm. 537), Ulrike Rosenbach (s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 575), Jochen Gerz, William Wegman, alle in: Assche: Vidéo, S. 56f., 118f., 164f.; Battcock: Artists, S. 18, 20, 49, 51, 57-60, 110f., 153, 157ff.; Franz: Gerz, S. 8, o. P. (Nr.14, 18, 22, 26, 28); Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 29f., 32, 72f., 100, 102, 144f., 204f., 212-215, 246, 262, 264, 268ff.; Oßwald: Steiner, S. 12, 18, 20, 64, 69, 99, 104ff., 110-114.
Über die Möglichkeiten der Selbstbeobachtung während der Aktion durch Video-Closed-Circuit: Ulrike Rosenbach 1982: »Es [die Video-Aufnahmetechnik] war das ›Tolle Ding‹, mit dem man sich sofort vor der Kamera kontrollieren, im Monitor überprüfen, das aufgenommene Stück sehen konnte...« (Herzogenrath: Videokunst, S. 99)

Die Konstellation zwischen einer Künstlerin oder einem Künstler, die ihren oder der seinen eigenen Körper als Material einsetzt, und einer Koaktrice oder einem Koakteur hinter der Kamera, die oder der für die Foto- oder Filmdokumentation verantwortlich ist – und wiederum die agierende Künstlerin oder der agierende Künstler via Selbstauslöser oder via Video-Closed-Circuit mit Echtzeit-Kontrolle sein kann – , kennzeichnet Werke der erwähnten Vorläufer von »Body Art« (s. Kap. 7.1.1) und ab 1969/70 von Valie Export, Gina Pane, Vito Acconci, Keith Arnatt, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke, William Wegman und anderen (s. Kap. 7.1.2). In den siebziger Jahren folgen »Self Performances« von Eleanor Antin, Manon, Ana Mendieta, Frederike Pezold, Adrian Piper, Hannah Wilke, Luciano Castelli, Jürgen Klauke, Urs Lüthi und Lucas Samaras, die bereits angelegte Möglichkeiten der Fotografie und der Videoperformance zur modellhaften Konzeptualisierung sozialisierter Formen der Selbstdarstellung und zu ihrer Transgression (s. Kap. 6.1) durch Travestie ausdifferenzieren. Der Kamerastandpunkt und die Selbstdarstellung vor der Kamera können sowohl auf einen von heterosexuell-männlichen (oder anderen) Dispositiva gesteuerten Beobachter zugeschnitten sein als auch diesen irreführen oder abstoßen. Die in Spielfilmen inszenierten »Maskeraden« der Geschlechterdifferenz und der Phantasien prägende und leitende Medienverbund Kino/TV/Spielfilm werden zum impliziten negativen Bezugspunkt vieler Selbstinszenierungen in Fotosequenzen und Videoperformances. Cindy Sherman problematisiert Ende der siebziger Jahre in »Untitled Film Stills« (1977-80) die kinematischen Codes der »Maskerade des Weiblichen« via »Self Performance« vor der Fotokamera.[549]

Frederike Pezold 1985: »...mit Video konnte ich das Unmögliche möglich machen, gleichzeitig vor und hinter der Kamera zu stehen...Gleichzeitig Maler und Modell sein! Gleichzeitig Subjekt und Objekt sein! Gleichzeitig Bild und Abbild sein.« (Zit. nach: Lampalzer: Videokunst, S. 29) Dies. 1994: »...durch die neuen Möglichkeiten von Video konnte mein nackter Körper endlich als lebende Skulptur vor der Kamera stehen und sich bewegen und mit jeder neuen Bewegung neue Linien und Formen gestalten, wobei ich diese Gestaltung durch den hinter der Kamera und vor mir stehenden Monitor beobachten konnte.« (In: Feuerstein/Schuler: Teletopologie, S. 75) Joan Jonas, Mai 1994: »It was also fascinating to see yourself. It was like looking into the pool and not being able to look away. It was a natural thing to do: to sit and turn on the video monitor. That's why visual artists like Bruce Nauman, Vito Acconci, Peter Campus and everybody worked that way with video – alone, by themselves.« (Simon: Scenes, S. 76)
Über die Entwicklung der Videotechnik und ihre erste künstlerische Verwendung: Dunn: Eigenwelt, bes. S. 63, 65, 150f.; Hall/Fifer: Video, S. 282f., 295f.; Herzogenrath: Videokunst, S. 10-17; Hirner: Holzschnitt, S. 30f., 175; Lampalzer: Videokunst, S. 11-14, 24; Torcelli: Video, S. 17ff.

[549] Über den von heterosexuell-männlichen Dispositiva gesteuerten Filmbeobachter: Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975). Neu in: Wallis: Art, S. 369, 373: »In [Alfred] Hitchcock...the male hero does see precisely what the audience

Möglichkeiten der Selbstinszenierung via Kameraselbstauslöser und Video-Closed-Circuit werden in »Body Art« eingesetzt, um Möglichkeiten der imaginären Überschreitung biologischer Grenzen mit theatralischen Mitteln der Kostümierung und Körperbemalung zu demonstrieren. Relationen zwischen Körperaktionen und Wiedergabemedien werden zur Thematisierung vorcodierter Beobachterperspektiven mittels Problematisierung der Relationen zwischen physischen und mentalen Geschlechtergrenzen verwendet. Körperbilder der Fotos, Fotosequenzen und Videoperformances sind häufig Denkbilder für eine Tabus problematisierende und überschreitende Inszenierung der eigenen Lebensform: »Body Art« nimmt eine hybride Position zwischen Aktionskunst, Fotokunst, Konzept Kunst und Lebenshilfe ein.

---

sees...the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down.« Vgl. Lauretis, Teresa de: Strategien des Verkettens. Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer. In: Rainer: Pictures, S. 52ff. Über Joan Rivieres »Weiblichkeit als Maskerade« (Riviere: Weiblichkeit) und Filmtheorie u. a. in: Lauretis, Teresa de: Das Subjekt/Sujet der Phantasie. In: Kravagna: Privileg, S. 98-124, bes. S. 100f., 106; Owens: Recognition, S. 212ff.

»Medienverbund«: s. Kap. 5.2 mit Anm. 674.

Sherman, Cindy-Untitled Film Stills, s/w-Fotos, 1977-80, in: Blessing: Rose, S. 61, 80-83, 147, 217; Danto: Film; Danto: Reiz, S. 142-147; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 113-120; Honnef: Sherman, S. 105-121; Krauss: Sherman, S. 2f., 11-73; Kravagna: Privileg, S. 51-64; Owens: Recognition, S. 83ff., 183, 185; Phelan: Unmarked, S. 60-64, Fig.16f.; Pontbriand: Performance, S. 46f.; Sayre: Object, S. 62f., Fig.23; Silverman: Threshold, S. 205-227; Wallis: Art, S. 163, 180f., 233f.; s. Anm. 579, Kap. 3.1.4 mit Anm. 594.

3 AKTIONS- UND MEDIENKUNST

3.1 Aktion und Projektion

3.1.1 Projektionen im Aktionstheater

Die Geschichte der »Multimediaaktionen« rekonstruieren zwischen 1966 und 1971 Michael Kirby in »The Uses of Film in the New Theatre«, Jud Yalkut in »Understanding Intermedia« und Birgit Hein in »Film im Untergrund«.[550] Die Anfänge der Kombination von Licht-, Dia- und Filmprojektionen mit Aktionen sehen Hein und Kirby in den zwanziger Jahren. Frühe Beispiele sind Projektionen von Filmen in der Aufführung von Walter Mehrings »Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang« im Berliner Cabaret Schall und Rauch (1919), auf Ljubow S. Popowas Bühne für »Zemlja dybom« in Wsewolod Meyerholds Theater (1923)[551] sowie Projektionen von Filmen der Künstler George Grosz und Laszlo Moholy-Nagy auf der Piscatorbühne (1926-29) in Berlin.[552] In Walter Gropius' Projekt für

---

[550] Geschichte der »Multimediaaktionen«: Hein: Film, S. 98f.; Kirby, Michael: The Uses of Film in the New Theatre (1966). Neu in: Kirby: Art, S. 117-130; Yalkut, Jud: Understanding Intermedia (1967). Neu in: Schlemmer: Film, S. 92-95.

[551] Mehring, Walter-Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang, Cabaret Schall und Rauch, Berlin, 8.12.1919, in: Bergius: Lachen, S. 348ff., 422; Gordon: Dada, S. 18, 66-79.
Martinet, Marcel/Tretjakov, Sergej M.-Zemlja dybom/La Nuit, Meyerhold Theater, Moskau, ab 4.3.1923, in: Hamon-Siréjols: Constructivisme, S. 182-192, 200, Abb.50-53; Leach: Meyerhold, S. 19, 40, 44f., 97ff., 106ff., 120f., 133, 201; Norman Baer: Theatre, S. 67, 73, 77, 149, 197. Vgl. ebda, S. 178: Meyerhold 1926 über »Material Stage Design« (1923) und »the cinema screen«. Zu Plänen für den Ausbau des Zon Theater 1931 von Meyerhold, Mikhail Barkhin und Sergei Vakhtangov mit Projektionsmöglichkeiten: Leach: Meyerhold, S. 39f.; Eagar: Meyerhold.

[552] George Grosz erstellte den Zeichentrickfilm für Erwin Piscators Aufführung einer ›dramatisierten‹ Version von Jaroslav Hašeks Roman »Die Abenteuer des braven Soldaten Schweijk« (Theater am Nollendorfplatz, Berlin, 23.1.-12.4.1928). Laszlo Moholy-Nagy war 1929 für »Gesamtausstattung« und Film-»Regie« bei Erwin Piscators Aufführung von Walter Mehrings »Der Kaufmann von Berlin« zuständig (Theater am Nollendorfplatz, Berlin, ab 6.9.1929. In: Moholy-Nagy: Moholy-Nagy, S. 50-55; Piscator: Theater, S. 234-243, Abb. zwischen S. 128 und 129; Woll: Totaltheater, S. 39ff.). Diese und weitere Dia- und Filmprojektionen in Aufführungen unter der Regie von

ein »Totaltheater«, 1927 für Erwin Piscators Volksbühne entworfen[553], sind Projektionsmöglichkeiten vorgesehen. Lee Millers und Man Rays Projektion eines Films auf tanzende weiß gekleidete Gäste eines Balls (1930) nimmt bereits bühnenexterne Projektionen auf PerformerInnen vorweg.[554]

Erwin Piscator, 1924-31: Brauneck: Theater, S. 265-270; Fischer-Lichte: Theater-Avantgarde, S. 58-88; Goertz: Piscator, S. 36-44, 68-72, 80-85; Piscator: Theater, S. 146-204, 234-243; Woll: Totaltheater, S. 27-32, 39ff.; s. Anm. 499.

[553] Gropius, Walter-Projekt für ein Totaltheater, 1927 (für Erwin Piscators Volksbühne in Berlin), in: s. Kap. 2.1.2 mit Anm. 85.
Zu Gropius' »Totaltheater« mit Film- und Projektionsapparaturen, Moholy-Nagys »Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik« auf einer Dreifachbühne mit Projektionswand und Moholy-Nagys Artikel »Theater, Zirkus, Variété« von 1924 (in: Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnàr: Bühne, S. 44-56): Kostelanetz: Theatre, S. 13f.; Scheper: Schlemmer, S. 102-107; Willett: Explosion, S. 155f.; Woll: Totaltheater, S. 130, 132f. Vgl. Léger, Fernand: Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene (1924 (frz.)/1925 (dt.)). Neu in: Léger: Mensch, S. 158, 167.

[554] Miller, Lee/Ray, Man-Projektion eines kolorierten Films von Méliièis von einem Fenster aus auf die Gäste eines «Bal blanc» von Graf und Gräfin Pecci-Blunt, 1930, in: Ray: Selfportrait, S. 137 (Ray bezeichnet die Gäste als »moving screen«). Vgl. Hein: Film, S. 100: »In ›Body Works' [1965] dienen weißgekleidete Tänzer als Leinwand, auf die [Ed] Emshwiller mit einem handgeführten Projektor einen Film, der sie selbst zeigt, projiziert.« Vgl. eine Szene in Allan Kaprows »A Spring Happening« (New York, 22.3.1961, in: s. Kap. 5.4 mit Anm. 694) mit einem handgeführten, auf eine Aktrice gerichteten Diaprojektor. Weitere von PerformerInnen bewegte Projektionen: Hansen, Al-Hi-Ho Bibbe, New York, Herbst 1960, in: s. Anm. 557; Vanderbeek, Stan-Feedback, No.1: A Movie Mural, New York, 1965, in: s. Anm. 558. Weitere Projektionen auf Akteure und Aktricen: Hansen, Al-Incomplete Requiem for W.C. Fields Who Died of Acute Alcoholism, New York, 1958, in: s. Anm. 557; Schneeman, Carolee-Ghost Rev, New York, 17.-18.11.1965, in: s. Anm. 558; Dies.-Snows, New York, 21.-22.1., 28.-29.1., 3.-5.2.1967, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 565; Weibel, Peter-Action Lecture, Köln, März 1968, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 566; Whitman, Robert-The Night Time Sky, New York, 15.5.1965, in: s. Anm. 558; Whitman, Robert-Prune. Flat., New York, 1.12.1965, in: s. Anm. 212, 558.
Kaja Silverman thematisiert die Fotografie als Medium, das stärker als der Film die Haltungen/Posen in Selbstdarstellungen im Alltag bestimmt (Dies wäre zugleich ein Ansatz für Bronislawa Nijinskas Choreographie der Stops in fotoähnlichen Posen in Cocteau/Milhauds «Le Train bleu» (Paris, Juni 1924, in: s. Anm. 194) und die »frozen tableaux« in Claes Oldenburgs »Snapshots from the City« (New York, 29.2.1960, in: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 184)). Folgendes Zitat provoziert zum Nachdenken über Filmprojektionen auf Aktricen und Akteure in Performances: »The pose needs to be more generally understood as the photographic imprinting of the body, and that imprinting is not always apparent to the subject in question. It may be the result of the projection of a particular image onto the body so repeatedly as to induce both a psychic and a corporeal identification with it.« (Silverman: Threshold, S. 205. Vgl. Kravagna: Privileg, S. 50) Die Bezüge zwischen der Rolle, die Bildmedien bei der Prägung von alltäglichen Weisen der Selbstdarstellung durch Posieren zukommt, und

1928 plant Frederick J. Kiesler für das Film Guild Cinema einen Raum mit mehreren variablen Projektionsflächen. Allerdings wird dieses Multiprojektionssystem in Amerikas erstem ausschließlich für Kinoprojektionen geplanten Bau, der am 1.2.1929 eröffnet wird, nicht realisiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg präsentieren die Brüder Charles und Ray Eames (1953) sowie Henry Jacobs (1957-59) erste Multiprojektionen. Stan Vanderbeek experimentiert seit 1957 mit »Multi-Leinwand-Filmen«.[555] Er präsentiert 1961 in der von George Maciunas geführten New Yorker AG Gallery simultane Projektionen auf mehreren Leinwänden. 1965 beendet Van-

---

Dia- sowie Filmprojektionen können vielfältig sein: Zwischen Bildprojektionen auf wie neben Körpern in Performances und Alltagsposen leitenden Vorstellungsbildern (imaginäre Projektionen auf den eigenen Körper) sind Bezüge der ›Affirmation‹, der ›Negation‹, der ›Spannung‹ (als wechselseitige ›Negation‹), des ›Gleitens‹ und des indifferenten ›Nebeneinanders‹ in »Beobachtungsoperationen« herstellbar. Diaprojektionen können Vorbilder für »Posing« (Owens: Recognition, S. 192, 198, 201-217) direkt übernehmen oder paraphrasieren. Filmprojektionen können quasifotografisch vorcodierte Bildvorstellungen von Posen variieren, aber auch auflösen und Gegenbilder provozieren. PerformerInnen können Bildprojektionen von Körperhaltungen auf sie oder auf (Lein-)Wände hinter oder neben ihnen aufgreifen (Whitman, Robert-Prune.Flat., New York, 1.12.1965, in: s. Anm. 212, 558), mit mehr oder weniger Ironie paraphrasieren, konterkarieren oder absichtlich unberücksichtigt lassen. Die Koordination von Projiziertem mit Aktionen kann sowohl nach rein formalen Kriterien als auch nach unvermeidbaren Bezügen zu Bildvorstellungen erfolgen, die Alltagsposen der Selbstdarstellung leiten, oder Aspekte der Selbstdarstellung problematisieren (z. B. Longo, Robert-Sound Distance, 1978, in: s. Anm. 561).

[555] Kiesler, Frederick J.-Film Guild Cinema, 52 West 8th Street, New York, Eröffnung 1.2.1929 (heute: Eighth Street Playhouse, umgebaut), in: Phillips: Kiesler, S. 16-19, 92, 144, 162, Fig.4-9, 89.
Eames, Charles/Nelson, George-A Rough Sketch for a Sample Lesson for a Hypothetical Course/Art X, University of Georgia, Department of Fine Arts, Athens/Georgia, Mai 1953, Multi-Media-Präsentation: »high-speed techniques such as film, slides, sound, music, narration«, in: Neuhart/Eames: Eames, S. 176f.; Kirkham: Eames, S. 317-320, 390, weitere Simultan- und Multimediaprojektionen S. 320.328, 391f.
Jacobs, Henry-Vortex Concerts, »Lightshows mit bis zu 70 Projektoren und 50 Lautsprechern«, Animationsfilme von Jordan Belson (mit Filmmaterial von Jane Conger, Hy Hirsh und James Whitney), Musik von Henk Badings, Luciano Berio, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen u. a., Morrison Planetarium, Golden Gate Park, San Francisco/California, 1957-59, in: Dunn: Eigenwelt, S. 57; Hein: Film, S. 62f. (Zitat), 99; Moritz: Survey (hier relevante Informationen in: Internet/URL: http://www.-absolutvodka.com/panushka/history/storys/1950/vortex/index.html (21.9.1999)); Russett/Starr: Animation, S. 101; Schlemmer: Film, S. 113; Youngblood: Cinema, S. 159f., 388-391.
»Multi-Leinwand-Filme«: Davis: Experiment, S. 65. Vgl. Fred Wallers Koordination von drei Kameras zur Aufnahme von Filmen für ein Drei-Projektoren-Präsentationssystem: »This is Cinerama«, 1952, in: Kostelanetz: Dictionary, S. 41.

derbeek den Bau des »Movie-Drome« mit einem »halbkugelförmigen Kuppelraum« für Simultanprojektionen »auf die gesamte Innenwand.«[556]

Parallel zu Multiprojektionen werden seit den frühen fünfziger Jahren erste Performances mit Projektionen ausgeführt: Die Bildprojektionen in der von Cage organisierten »konzertierten Aktion« 1952 im Black Mountain College realisieren bereits Anfang der fünfziger Jahre Möglichkeiten, künstlerische Aktionen theaterextern und in Kombination mit Medien für Bild und Ton zu präsentieren. Robert Rauschenberg setzt in seinem Beitrag für die »konzertierte Aktion« von 1952 Gemälde nur negativ als monochrome Träger für Bildprojektionen ein. Außerdem verwendet Rauschenberg einen frühen Edison-Phonographen mit Trichter und spielt alte Schallplatten in doppelter Geschwindigkeit. Rauschenberg kombiniert in der »konzertierten Aktion« audielle und visuelle Medien simultan zu Tanz- und Leseaktionen anderer KünstlerInnen (s. Kap. 2.2).

1958 setzt Al Hansen mehrere Projektoren in dem Happening »Incomplete Requiem for W.C. Fields« zur Präsentation von gekippten und (in der vertikalen wie horizontalen Achse) seitenverkehrten Dias ein, die Szenen aus Filmen des Komikers Fields zeigen. Hansen projiziert die Dias auf das von ihm getragene weiße Hemd und trägt sein Gedicht »Incomplete Requiem...« vor.

Allan Kaprow plant in der Aktionsnotation »Something to take place: a happening« (1959, s. Kap. 1.1.1) Dias und einen Film zu zeigen. In »18 Happenings in

---

[556] Vanderbeek, Stan-Mehrfachfilmprojektionen, AG Gallery, 925 Madison Avenue, New York, 1961; Ders.-Movie-Drome, Stony Point/New York, 1963-65, beide in: Davis: Experiment, S. 65; Hein: Film, S. 99f.; Kostelanetz: Dictionary, S. 225; Russett/Starr: Animation, S. 201f.; Schlemmer: Film, S. 58ff. (Zitat: Vanderbeek, Stan: [Flugblatt 1965]), 113f.; Youngblood: Cinema, S. 349f., 387. Nach Schlemmer: Film, S. 114 beendet Vanderbeek 1965 den Bau des »Moviedrome«, während nach Russett/Starr: Animation, S. 201 der Künstler 1967 die Gelder eines Rockefeller-Stipendiums für den Bau einsetzt.

Michael Kirby beschreibt »Space Theatre«, das Milton Cohen seit 1958 mit weiteren Mitgliedern von »the ONCE group« (Robert Ashley, Harold Borkin, George Manupelli, Gordon Mumma) entwickelt, als »a system of rotating, adjustable mirrors and prisms that can project light, slides, or motion picture images in any direction – either onto a dome or onto screens surrounding and above the spectators.« (Kirby: Art, S. 119. Vgl. Youngblood: Cinema, S. 371, 373f., 376). Kirby beschreibt außerdem, wie Cohen dieses System in Performances einsetzt, ohne allerdings zu nennen, wann und wo dies geschah (Kirby: Art, S. 119f. Vgl. Youngblood: Cinema, S. 371). Nach Davis: Experiment, S. 65 hat Cohen »Space Theater« 1964 auf der Biennale in Venedig vorgeführt.

Birgit Hein erwähnt eine seit 1959 von Michael Callahan, Gerd Stern, Barbara und Steve Der Key, die sich seit 1963 »US Company« (»USCO«, Garneville/New York) nennen (Davis: Experiment, S. 83ff., 196-199; Kostelanetz: Dictionary, S. 223f.; Kostelanetz: Theatre, S. 243-271; Youngblood: Cinema, S. 347f., 387, 391), vorbereitete »Multiprojektionsshow, die den ganzen Raum erfassen soll.« (Hein: Film, S. 99)

Six Parts« (1959) besteht dann eines der Ereignisse aus der Projektion von 16 Farbdias in schneller Folge auf eine halbtransparente Wand zwischen zwei von drei Stationen. Von einem Beobachterstandpunkt in der Station mit Projektionsgerät sind durch diese Wand die Bewegungen dreier Aktricen in einer anderen Station zu sehen. ZuschauerInnen in der Station mit den drei Aktricen wiederum können die Projektion seitenverkehrt beobachten. Das Projektionsgerät wird von Kaprow im weiteren Verlauf der »18 Happenings« wieder eingesetzt, um während Aktionslesungen weitere Diafolgen zu zeigen. Schließlich folgt eine Diavorführung des visuellen Gedichts »Mary Had Fleas«.

In einer Aufführung für das Happeningprogramm »Ray Gun Spex«, das Claes Oldenburg im Frühjahr 1960 in der Judson Church organisiert, setzt Al Hansen Akteure als ›Dirigenten‹ von Filmprojektoren ein. Die Akteure bewegen die Projektoren: Bilder von Flugzeugen und »parachutists« überschneiden oder verfolgen sich. In dem im Herbst 1960 zum ersten Mal am Pratt Institute aufgeführten »Hi-Ho Bibbe« verbindet Hansen Aktionen von 5 »participants«/»Teilnehmern« mit Bildern dreier Filmprojektoren.

Robert Whitman hängt vor die Zuschauerbereiche in sechs Tunnels von »The American Moon« (1960) Vorhänge aus transparentem Plastik mit aufgeklebten weißen Papieren und projiziert auf sie sechs Mal den gleichen Film. Das Tunnelenvironment, das den Beobachterraum sechsfach teilt, nutzt Whitman, um ungewöhnliche Projektionsflächen zwischen Aktions- und Zuschauerbereichen zu schaffen. Projektionsgeräte für 8 mm-Filme sind hinter Löchern an den Rückwänden der Tunnels angebracht und lassen sich durch zwei Hauptschalter gleichzeitig einschalten. Freiräume zwischen den Papieren ›rastern‹ das projizierte Bild. Diese Lücken in den nichttransparenten Projektionsträgern geben bei eingeschaltetem Licht den Blick auf Teile des Aktionsbereichs vor und zwischen den Tunnels frei. Wenn das Licht im Aktionsbereich ausgeschaltet wird, kann der Blick von Beobachtern durch die irregulären Lücken zwischen den Papieren auf die Projektionen in anderen Tunnels fallen. Der Blick auf die Filmprojektionen wird auch durch gelegentliches Einschalten der Tunnelbeleuchtung gestört.

Einerseits arbeitet Al Hansen mit Koordinationen von Projektionen und Akteuren – Akteure bewegen Projektoren und dienen als Projektionsfläche – , andererseits sind in Happenings von Allan Kaprow und Robert Whitman Projektionen Teile von Environments, die Beobachter und PerformerInnen integrieren: Dieser Gegensatz charakterisiert die Happenings mit Dia- und Filmprojektion zwischen 1958 und 1960.

Während 1960 bis 1962 Dick Higgins im dritten Teil einer »composition...of three fragments« (1960), Karlheinz Stockhausen in »Originale« (1961) und Claes Oldenburg in »Store Days II« (1962) Aktionen und Projektionen trennen, da sie keinen Auftritt (Higgins) oder passive Aktricen und Akteure (Stockhausen, Higgins) während der Filmvorführungen planen, verbindet Robert Whitman 1963 in »Water«

Aktion und Projektion zu einem Handlungsstrang. Whitman zeigt dieselbe Aktrice simultan vor und in Lebensgröße in der Projektion. Die Aktrice geht vor die Projektionsfläche, bricht die Projektion auf ihrem Körper, geht aus dem Projektionsbereich, zieht sich um und kehrt wieder zurück. Der Projektionsbereich wird zum Aktionsfeld im Aktionsraum, zum (flächigen, vertikal gestellten) Rahmen im (horizontalen) Rahmen (der Aktionsfläche, auf der sich Aktricen und Akteur bewegen).

Joan Hills projiziert 1963 in »Suddenly Last Supper« einen Film aus montierten Sequenzen auf weiß bemalte Mannequins. Simultan führt Mark Boyle Dias auf einer weißen Fläche vor. Er bearbeitet die Dias während der Aufführung mit Säure und zündet sie an. Die weiße Fläche wird von einem weiteren Akteur schwarz bestrichen. Danach reißt er das geschwärzte Papier herunter. Auf die dahinter erscheinende weiße Leinwand projiziert Boyle eine Reproduktion von Botticellis »Geburt der Venus«. Nach dem Zerschneiden dieser weißen Projektionsfläche wird die vor einer weiteren Leinwand sichtbare entkleidete Joan Hills für kurze Zeit zum Bildträger, da das Licht des Botticelli-Dias auf sie fällt. Boyle beginnt jedoch sofort, das Dia anzuzünden. Hills wird von einem Akteur schwarz bemalt, während Boyle weitere Dias projiziert. Nach der Zerstörung der letzten Leinwand beginnen weiß gekleidete Aktricen und Akteure, eine Pantomime vor einer schwarzen Wand zu spielen, auf die weitere Filme projiziert werden. Hills und Boyle realisieren mit »Suddenly Last Supper« ein frühes Beispiel für eine Performance, die einen längeren Aktionsablauf überweigend durch wechselnde Relationen zwischen Bildprojektionen und PerformerInnen organisiert und die Projektionsfläche als Aktionsobjekt, als Gegenstand der Handlung, integriert.[557]

---

[557] Performances mit (nicht reaktiven) Bildprojektionen in chronologischer Reihenfolge von 1958 bis 1963:

Hansen, Al-Incomplete Requiem for W.C. Fields Who Died of Acute Alcoholism, Epitome Coffee Shop, 165 Bleecker Street, New York, 1958, in: Frank: Something Else Press, S. 69; Hansen: Primer, S. 105; Hansen: Requiem; Marter: Limits, S. 71; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 177f., 232; s. Anm. 493, 554, 566.

Kaprow, Allan-18 Happenings in Six Parts, New York, 4.10.1959, 6.-10.10.1959, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 163, Kap. 2.4.1.3, 5.4.

Hansen, Al-Projections, Ray Gun Spex, Judson Memorial Church, Greenwich Village/New York, 29.2.-2.3.1960, in: Kirby: Art, S. 119 (Goldberg: Performance 1988, S. 131 mit abweichender Beschreibung von Hansens Beitrag); Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 178, 234, 253.

Hansen, Al-Hi-Ho Bibbe, Pratt Institute, Brooklyn/New York, Herbst 1960/Frühjahr 1961/Frühjahr 1962, in: Hansen: Primer, S. 133f.; Schäfke/Euler-Schmidt: Hansen, S. 253.

Whitman, Robert-The American Moon, New York, 29.11.-7.12.1960, in: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 211.

Higgins, Dick-›In the Context of Shoes‹ and ›Shoes and Horses‹ and ›Burned Rushes Moon!‹ and ›Seahorses Rebuff'd‹ and ›Trio Without Rags or Sandals‹ and ›Musical Process No.6‹, Notation 16.12.1960, in: Higgins: Works, S. 48-53.

1964 verwendet Elaine Summers in »Fantastic Gardens« »drei oder vier Projektoren« für Filmpräsentationen auf zwei Leinwänden, Wänden, Säulen und Decke der Judson Memorial Church. Filme werden neben- und übereinander projiziert:

> In the second section, »All Around the Hall«, members of the audience were seated around the edge of the Judson Memorial Church in the form of a pyramid. Film images were splashed over the ceiling, floor, walls, and audience, who were given small hand mirrors with which to pick up additional images. As the projected images, partially aided by mirrors placed near the projector lens, splashed very slowly over the audience, dancers began to dance inside of large sculptural pieces which were placed within and outside the perimeters of the audience. The audience was then invited to participate in the dance by using their mirrors to light the dancers.

Für »Unmarked Interchange« errichtet The ONCE Group 1965 auf dem Flachdach eines Parkhauses in Ann Arbor eine Riesenleinwand. In und vor die Leinwand wurde eine Struktur aus Schiebetüren, Jalousien und Spielflächen gebaut, die es Schauspielern erlaubt, aus der Projektionsfläche hervorzutreten und in die Projektion des Filmmusicals »Top Hat« (1935, komponiert von Irving Berlin, mit Fred Astaire und Ginger Rogers in den Hauptrollen) einzugreifen.

Die Möglichkeiten von »Suddenly Last Supper«, dessen Wechselspiel zwischen Projektion und Aktion Hills und Boyle 1963 aufführen (s. o.), werden in »Unmarked Interchange« modifiziert: Aktion und Projektion negieren sich nicht mehr wechselseitig, sondern überlagern sich in einem »Bildertheater«, dessen Bildfläche in viele Bildebenen über- und nebeneinander zerbricht, ohne das Bildrechteck der Projektionsfläche aufzulösen. Es gibt in »Unmarked Interchange« nur Durchbrüche

---

Stockhausen, Karlheinz-Originale, Köln, 26.10.-6.11.1961, in: Stockhausen: Texte, Bd. 2, S. 111, 125, 129 über die Projektion des Stummfilms von Harry Cramer und Wolfgang Ramsbott; s. Anm. 561, Kap. 2.4.2 mit Anm. 216f.

Oldenburg, Claes-Store Days II, Second Draft, Independent Station (3), Ray Gun Theater, s. Anm. 202, New York, 2.-3.3.1962, in: Oldenburg: Oldenburg, S. 134. Vgl. »First Draft«, ebda, S. 123.

Oldenburg, Claes-Gayety, Chicago, 8.-10.2.1963, in: s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 208.

Schmidt, Beverly-The Seasons/Duet for one Person, Square East Theater, West Fourth Street, 27.5.1963/Concert of Dance #10, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 1.8.1963, in: Banes: Democracy, S. 157; Birringer: Media, S. 69.

Whitman, Robert-Water, Garage, hinter 521 North La Cienega Boulevard, Los Angeles/California, 20.8.-4.9.1963/ Westwood/California, 20.-21.9.1963, in: Kirby: Art, S. 121; Kirby: Happenings, S. 172-183; Marter: Limits, S. 172.

Hills, Joan/Boyle, Mark-Suddenly Last Supper, Wohnung des Künstlerpaares, London, 1963, in: Mellor: Sixties, S. 134; Schimmel: Actions, S. 280f.

Williams, Emmett-5,000 New Ways – and Then Some, Atelier eines dänischen Künstlers, Paris 1963/Indiana Memorial Union, Indiana University, Bloomington, 18.2.1970/California State College, Long Beach/California, 17.3.1971, in: Williams: Life, S. 426-434.

im Rechteck des Projektionsfeldes, aber keinen Ausbruch der Aktion aus dem Rechteck, während die Aktrice in Whitmans »Water« den Projektionsbereich verläßt und wieder in ihn zurück kehrt. Hills und Boyle wiederholen in »Suddenly Last Supper« die Projektionsflächendurchbrüche und lassen die Projektion auf weitere Projektionsebenen fallen, während Elaine Summers in »Fantastic Gardens« die Möglichkeiten der simultanen Mehrfachprojektion nutzt, um den Aktionsraum als Lichtbildenvironment zu gestalten. Summers setzt Experimente mit Multifilmprojektionen von Henry Jacobs, Stan Vanderbeek und anderen (s. o.) im Aktionstheater fort. Summers bricht die Aktion und den Aktionsraum durch Simultanprojektion und durch die Spiegel in den Händen von »Beobachter«-»Teilnehmern« auf, während The ONCE GROUP die Projektion im ›Rahmen‹ der Projektionsfläche durch Simultanaktionen aufbrechen, ohne den ›Rahmen‹ der Projektionsfläche zu verlassen: Aus der Projektionsfläche wird in »Unmarked Interchange« ein Relief mit Ebenen vor der Leinwand und Durchbrüchen zu Ebenen hinter der Leinwand. Dieses Relief bildet einen Aktionsbereich, ›auf‹ den das Publikum wie im Autokino sieht, während Summers den Aufführungsraum als Aktions- und Projektionsraum einsetzt und dem Relief das Environment mit integriertem Publikum vorzieht. Folgerichtig öffnet Elaine Summers ihre Aufführung zum »›participation‹ Happening«: Sie läßt das Mittel der Lichtbildreflexion, die Spiegel, mobil werden, indem sie es den Beobachtern in die Hand gibt. Indem die »Beobachter« als »Teilnehmer« die Lichtbahnen der Projektionen auf die TänzerInnen lenken, dienen sie als Vermittler zwischen Projektionen und Tanzaktionen. Zwischen 1963 und 1965 werden, wie Whitmans »Water«, »Suddenly Last Supper« von Hill und Boyle, Summers' »Fantastic Gardens« und »Unmarked Interchange« von The ONCE Group belegen, die Möglichkeiten, Aktion und Projektion in einem Handlungsverlauf zu koordinieren, so ausdifferenziert, daß eine Performance-Syntax der Integration von PerformerInnen und Projektionen beziehungsweise der Brechungen in Projektionsmedien und Aktionen festgestellt werden kann, die vor oder mit Beobachtern realisiert wird.

Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Carolee Schneeman, Elaine Summers, Joseph Beuys, Robert Breer, Ken Dewey, Ed Emshwiller, David Gordon, Jean-Jacques Lebel, Robert Morris, Hermann Nitsch, The ONCE Group, Jeffrey Shaw, Stan Vanderbeek und Robert Whitman realisieren zwischen 1964 und 1966 Happenings mit integrierten Projektoren.[558] Die Möglichkeiten für den Einsatz von Projektionsmedien in Per-

---

[558] Performances mit (nicht reaktiven) Bildprojektionen in chronologischer Reihenfolge von 1964 bis 1966:
Summers, Elaine-Fantastic Gardens, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 17.-19.2.1964, in: Banes: Democracy, S. 188-192, 210, o. P. mit Abb.7; Breder/Foster: Intermedia, S. 149 (Zitat); Hein: Film, S. 99.
Gordon, David-Silver Pieces/Fragments, Annenberg Auditorium, University of Pennsylvania, Philadelphia/Pennsylvania, 24.4.1964/Concert of Dance #15, Judson Memorial Church, s. Anm. 258, Greenwich Village/New York, 28.4.1964, in: Banes:

Democracy, S. 194, 201f.
Stockhausen, Karlheinz-Originale, New York, 8.-13.9.1964 (Film: Robert Breer), in: s. Anm. 216, 563.
Morris, Robert-Waterman Switch, Buffalo/New York, 3.3.1965/u. a., in: s. Anm. 286.
Lebel, Jean-Jacques-Dechirex (mit Lawrence Ferlinghetti, Erró (Gudmundur Gudmundsson) u. a.), 2e Festival de la libre expression, American Center, 261 Boulevard Raspail, Paris 14, 25.5.1965 (Filme: Fleischer, Alain-Le Cow-Bow et l'Indien (Ausschnitt), 28 Min.; Humeau, Jean-Michel-Viva Diva (Ausschnitt), 16 Min., s/w, in: Dreyfus: Happenings, S. 6f.; Schimmel: Actions, S. 336), in: Hegyi/Schrage: Lebel, S. 46ff., 56f.; Lebel: Happening; Lebel: Poésie, S. 37, 41, 114-119, 123, 162, Cover; Loisy: Limites, S. 108f., 114f.; Millet: Lebel, S. 24ff.; Schimmel: Actions, S. 255.
Schneeman, Carolee-Ghost Rev (mit Phoebe Neville und Filmen von USCO), New Cinema Festival 1, Filmmakers' Cinematheque (Astor Place Theater), New York, 17.-18.11.1965, in: Almhofer: Performance, S. 61-65, Abb.19-22; Cameron: Schneeman, S. 10f.; Schneeman: Meat, S. 96-101.
Beuys, Joseph-und in uns...unter uns...landunter, 24 Stunden, Galerie Parnass, Moltkestr.67, Wuppertal, 5.6.1965, in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 74-77; Schneede: Beuys, S. 84-101.
Dewey, Ken/Riley, Terry-Sames, New Cinema Festival 1, Filmmakers' Cinematheque, 210 Fifth Avenue, New York, 20.11.1965/Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York, 25.1.1980, in: Kostelanetz: Performance(s), S. 29, 31f.; Sohm: Happening, o. P.
Whitman, Robert-The Night Time Sky, TV Studio, 81st Street and Broadway, New York, 15.5.1965/First New York Theatre Rally, New York, 1966/Dia Foundation, 469 Washington Street, New York, 1.5.1976, in: Hansen: Primer, S. 111; Kostelanetz: Performance(s), S. 146f.; Sandford: Happenings, S. 106-110 (Aktionsbericht von Whitman); Tomkins: Wall, S. 237; s. Anm. 409.
Whitman, Robert-Prune. Flat., New York, 1.12.1965, in: s. Anm. 212, 554.
Emshwiller, Ed-Body Works, 1965, in: s. Anm. 554.
The ONCE Group-Unmarked Interchange, ONCE AGAIN Festival, Parkgarage, Ann Arbor/Michigan, 1965, in: Davis: Experiment, S. 66f.; Kirby: Art, S. 122f.; Youngblood: Cinema, S. 374f.
Vanderbeek, Stan-Pastorale: Et al; Ders.-Feedback, No.1: A Movie Mural, New Cinema Festival 1, Filmmakers' Cinematheque, 210 Fifth Avenue, New York, 1965, beide in: Hein: Film, S. 99.
Lebel, Jean-Jacques-120 minutes dédiées au Divin Marquis, Paris, 6. und 27.4.1966, in: s. Anm. 390.
Whitman, Robert-Two Holes of Water, Two Mile Water Road, North West Woods, Easthampton, Long Island/New York, 26.-27.8.1966/9 Evenings: Theatre & Engineering, s. Anm. 293, New York, 13.-23.10.1966, in: Davis: Experiment, S. 87; Kostelanetz: Performance(s), S. 145; Sohm: Happening, o. P.; s. Kap. 2.4.3.
Nitsch, Hermann-21. Aktion, London, 16.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 453.
Childs, Lucinda-Vehicle, 9 Evenings: Theatre & Engineering, s. Anm. 293, New York, 13.10.-23.10.1966, in: s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 293.
Rainer, Yvonne-Carriage Discreteness, 9 Evenings: Theatre & Engineering, s. Anm. 293, New York, 13.10.-23.10.1966, in: Bear/Sharp: Performer, S. 51; Burnham: Sculpture, S. 361; Davis: Experiment, S. 89; Kirby: Art, S. 151f.; Rainer: Work,

formance Art werden durch den Einsatz von Closed-Circuits – reaktive Systeme mit Kamera und Echtzeit-Projektionen – ab 1964 erweitert und 1966 in »9 Evenings: Theater & Engineering« als den Aktionsablauf maßgebend bestimmende Faktoren von Alex Hay und Robert Rauschenberg eingesetzt. In Kapitel 3.1.2 wird die Fortsetzung der Mediengeschichte durch die Integration von reaktiven, von »Beobachtern« und/oder PerformerInnen beinflußbaren Bildsystemen in Performances vorgestellt.

Im folgenden werden alternative Strategien beim Einsatz nicht-reaktiver Bildprojektionen in Performances der sechziger und siebziger Jahre in systematisierender Weise erörtert.

Weisen der Zeitorganisation, die auf ›Spannungen‹ und gleitende Übergänge zwischen narrativen Fragmenten angelegt sind, liefern Alternativen zu plausiblen Handlungsfolgen eines »Play« und zur exponierten artistischen Willkür simultaner Zufallsoperationen. Die Kombination narrativer, von mehreren Aktricen und Akteuren realisierter Fragmente zu polyzentrischem Aktionsverlauf ergäbe sich aus den Möglichkeiten für Aktionstheater mit nicht-reaktiven Bildprojektionen im weiteren Verlauf der sechziger und siebziger Jahre als überzeugendste Wahl, wäre da nicht die Möglichkeit der Reduktion des Aktionsverlaufs auf eine SoloAktrice/einen Soloakteur vor oder neben Projektionsmedien und als Gegenspieler zum Projizierten. Dank dieser Reduktion kann Eindrücken der Beliebigkeit der Strukturierung durch eine konzeptuelle Lesbarkeit als Beobachtungsmodell, also durch eine implizite metanarrative Struktur, entgegen gewirkt werden. Ein Beispiel für polyzentrischen Aktionsverlauf liefert Carolee Schneemans »Illinois Central« (1968)[559], während S. D. Sauerbiers »Lichtbildervortrag« (1967), Steve Paxtons »Beautiful Lecture« (1968), Vito Acconcis »Line-Up« (1973) und Carolee Schneemans »Up To

---

S. 303-306; Stiles/Selz: Theories, S. 414.
Shaw, Jeffrey-Emergences of Continuous Forms, Better Books, London, 1966, in: Klotz/Weibel: Shaw, S. 60-63.

[559] Performances mit mehr als zwei Aktricen/Akteuren und (nicht-reaktiven) Bildprojektionen nach 1966, Beispiele in chronologischer Reihenfolge:
Schneeman, Carolee-Illinois Central, Chicago, 26.-28.1.1968, in: s. Anm. 29, 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514. Schneeman dezentriert das Bildfeld durch Diaprojektionen – Carolee Schneeman: »...while the film would have a certain kind of horizon line, I'd have six duplications of one slide horizon feeding into the film from all around the room.« (Youngblood: Cinema, S. 369. Vgl. Schneeman: Meat, S. 168) Schneeman kombiniert polyzentrischen Aktionsverlauf mit einer Dezentrierung des Filmbildfeldes.
Rainer, Yvonne-The Mind is a Muscle, final version, Anderson Theater, New York, 11.4., 14.-15.4.1968, in: Bear/Sharp: Performer, S. 52; Blumenthal: Art, S. 18; Rainer: Work, S. 70, 89-93, 103ff.; Sayre: Object, S. 124.
Rainer, Yvonne-Performance Demonstration no.1, Library for the Performing Arts, New York, 16.9.1968, in: Rainer: Work, S. 109-115, 331.
Rainer, Yvonne-This is the story of a woman who..., New York, 16.-17.3., 23.-24.3., 30.-31.3.1973, in: s. Anm. 561.

And Including Her Limits« (1974-76) Möglichkeiten der konzeptuellen Soloperformance vorführen.[560] Die Möglichkeit, Aktionen für viele Akteure und Projektionsmedien auf großen Aktionsflächen durch polyzentrische Fragmentierung des Narrativen zu (de)strukturieren und die linear-systematische Struktur von Beobachtungsmodellen, die ein/e PerformerIn vorstellt, sind Gegenpole der Möglichkeiten von Performances, die Bildprojektionen integrieren. Zwischen den hier polyzentrischen und da konzeptuell-metanarrativen Gegenmodellen sind Übergänge möglich, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen.

In »This is the story of a woman who…« (1973) agieren Yvonne Rainer und John Erdman vor simultanen Bildprojektionen in szenisch-dramaturgischer Weise und

---

Monk, Meredith-Quarry: An Opera in 3 Movements, La Mama Annex, New York, April 1976/Brooklyn Academy of Music, New York, ab 15.12.1976 (Film, s/w, Ton, 86 Min., 16. und 25.4.1982), in: Banes: Expectations, S. 29ff., 67, 75; Banes: Terpsichore, S. 148, 156ff., 163f.; Goldberg: Performance 1998, S. 71, 233; Kostelanetz: Performance(s), S. 104; Strickland: Minimalism, S. 252.

Wilson, Robert/Glass, Philip-Einstein on the Beach, Festival d'Avignon, Avignon, 25.7.1976/u. a., in: Alliata: Einstein; Banes: Expectations, S. 24f.; Banes: Terpsichore, S. 139f.; Battcock: Minimal Art, S. 270-276; Goldberg: Performance 1988, S. 188f., Fig.155; Goldberg: Performance 1998, S. 20f., 64f.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.242; Kostelanetz: Imaginations, S. 147, 149, 155f.; Landy: Technology, S. 29f.; Loisy: Limites, S. 331f., 374; Owens: Recognition, S. 3-15; Sayre: Object, S. 128-132, Fig.47; Simhandl: Bildertheater, S. 147; Strickland: Minimalism, S. 206, 219, 235, 238; Internet/URL: http://www.robertwilson.com/works/workMaster.htm (21.9.1999).

Childs, Lucinda/LeWitt, Sol/Glass, Philip-Dance, Brooklyn Academy of Music, New York, Dezember 1979, in: Banes: Terpsichore, S. 144f.; Birringer: Media, S. 71f.; Bischoff: Kunst, S. 125ff.; Perlberg: Dance, S. 52f.; Sayre: Object, S. 134f.

[560] Soloperformances mit (nicht-reaktiven) Bildprojektionen nach 1966, Beispiele in chronologischer Reihenfolge:

Sauerbier, S. D.-Lichtbildervortrag, Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1967, in: Fleck: Avantgarde, S. 245f.; s. Anm. 566.

Paxton, Steve-Untitled Lecture/Beautiful Lecture, New School, New York, 1968, in: Banes: Terpsichore, S. 15, 63.

Acconci, Vito-Line-Up (mit Übersetzer in vermittelnder Funktion), Festival d'Automne, Musée Galliera, Paris, Oktober 1973, in: Jones: Body, S. 164ff.; Levine: Pursuit, S. 41; Sondheim: Acconci, S. 49f.; Torcelli: Video, S. 116f.

Schneeman, Caroline-Up To And Including Her Limits, University Art Museum, Berkeley/California, 11.4.1974/Arts Meeting Place, London, 18.6.1974/The Kitchen: Center for Video, Music and Dance, New York, 13.-14.2.1976/Studiogalerie, Berlin, 10.6.1976/u. a. (Film: Video, Farbe, Ton, 29 Min. Kamera: Mike Steiner), in: Almhofer: Performance, S. 65-70; Cameron: Schneeman, S. 12f., 42, 56; Goldberg: Performance 1998, S. 18; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.240; Kaye: Art, S. 26f.; Oßwald: Steiner, S. 80-83, 236; Schneeman: Meat, S. 224-233; Vergne: Art, S. 105.

Anderson, Laurie-For Instants – Part 3, New York, 28.2.1976, in: s. Anm. 561.

Anderson, Laurie-Americans on the Move, Parts I and II, New York, 13.-14.4.1979, in: s. Anm. 561.



36 Acconci – Line-Up, 1973

Shirley Soffer tritt als Erzählerin auf. Die Dia- und Filmprojektionen bestehen aus verschiedenen Reihen: Fotos aus Familienalben (von Erdman, Soffer und Babette Mangolte) und Stills eines Spielfilms (Hitchcocks »Psycho«) erscheinen neben Texten und Filmen von Rainer (Kamera: Mangolte). In kommentierenden Texten auf Dias, in auf Band gesprochenen Texten und im Vortrag der Erzählerin sind Brechungen der Aktionen von Rainer und Erdman um weitere narrative Erzählrahmen enthalten: Die Brechungen halten eine Balance zwischen Ansätzen zum Metanarrativen – als Modell eines »She«/»He«-Konflikts – und ihrer multimedialen Auflösung in multilineare Erzählstränge.

Laurie Anderson kombiniert in »Four Instants – Part 3« (1976) eine Filmprojektion mit der Diaprojektion einer Jalousie. Sie läßt das Filmlicht nur dort auf der Projektionswand und auf ihrem Körper reflektieren und damit sichtbar werden, wo es nicht vom Licht des Diaprojektors überlagert wird: „Shadow on slide blocks light and allows film image to appear." Eine weitere Lichtquelle beleuchtet die Aktrice und beeinflußt den Schatten, den ihr Körper auf die Projektionswand wirft, in irritierender Weise: Beobachter können versuchen, das Zusammenspiel dreier Lichtquellen in der Schattenbildung zu rekonstruieren.

Indem Anderson das Projizierte an ihrem Körper bricht, stellt sie eine Schattenfigur her: Anderson bricht und doppelt das Figurative in Projektionskörper und Schattenriß. Anderson verzerrt als Projektionskörper das Projizierte, das wiederum die Körperumrisse der Aktrice verschleiert. Allerdings kehren die Körperumrisse im Schattenriß in unterschiedlichen, von den Anordnungen der Lichtquellen bedingten Verzerrungen wieder.

Durch dynamische Plazierung mittels Fußbewegungen zwischen Projektionsgeräten und Projektionswand sowie durch Handbewegungen auf einer modifizierten Geige (»Viophonograph«) koordiniert die Aktrice im Aktionsraum den Klangraum mit Teilen des Projektionsraumes: Distanzrelationen in und zwischen Aktions- und Projektionsräumen kombiniert Anderson durch Lautstärkemodifikationen mit Distanzrelationen eines Klangraumes. Im Liedtext präsentiert sich An-

derson in der ersten Person und artikuliert (Tag-)Träume sowie Reiseerlebnisse in Kanada, familiäre Erfahrungen und Reflexionen ihrer Tätigkeit als Performerin. Die Kombination von drei Lichtquellen, die Bewegungen der Aktrice zwischen Projektionsgeräten und Projektionswand, die Bewegungen beim Spielen des »Viophonographen« und der Liedvortrag artikulieren Beziehungen in und zwischen Seh- und Klangräumen sowie zwischen narrativen Fragmenten in einer Weise, das von einem intermedialen Modell polyzentrischer »Weltbeobachtung« gesprochen werden kann, das sowohl metanarrative Reflexion provoziert, als auch deren Zentrierung infrage stellt. Anderson schafft in »For Instants« ein Modell der Bezüge zwischen Aktions- und Projektionsraum, das Bezugsmöglichkeiten erweitert, die in den sechziger Jahren geschaffen wurden, und fügt dem Klangraum durch Liedtexte eine semantische Komponente hinzu. Mit dieser Verschränkung von (audiellen und visuellen) Wahrnehmungsräumen (vgl. Kap. 5.4) und semantischen Ebenen setzt sich Anderson in den siebziger Jahren der Konkurrenz von Performances mit reaktiven Projektionssystemen (Closed-Circuits) aus.

Die Integration von Projektionsmedien in Performances ermöglicht es sowohl, »acting« im Film und im Aktionsraum miteinander zu koordinieren, als auch »non-acting« in Alltagsereignisse organisierender Filmzeit (s. Kap. 3.1.4) auf aufgeführte Handlungen zu beziehen. Als Beispiele für Bildprojektionen mit von Aktricen/Akteuren gestellten Szenen lassen sich nach Karlheinz Stockhausens »Originale« (1961, s. o.) und Robert Whitmans »Water« (1963, s. o.) auch dessen »Prune. Flat.« (1965) und Robert Longos »Sound Distance« (1978) anführen, während Carolee Schneeman in »Illinois Central« (1968) und »Up To And Including Her Limits« (1974-76) Bildprojektionen integriert, die Dokumente von nicht gestellten kunst- und theaterexternen Ereignissen (»non-acting«) zeigen. Laurie Anderson unterläuft in »Americans on the Move« (1979) und in folgenden Performances der achtziger Jahre Differenzen zwischen vorgefundenen und gestellten Situationen, zwischen »non-acting« und »acting«, durch die Art, wie sie Bildprojektionen, Aktionsgesten und Liedtexte aufeinander bezieht: Sie erscheinen als Teil eines dezentrierten und die Aufmerksamkeit dezentrierenden Erzählstroms aus Bild-Text-Ton-Sequenzen, in denen Motive in veränderten Konstellationen wiederkehren.[561]

---

[561] Rainer, Yvonne-This is the story of a woman who..., Theater for the New City, 113 Jane Street, New York, 16.-17.3., 23.-24.3., 30.-31.3.1973, in: Banes: Terpsichore, S. 53; Blumenthal: Art, S. 30, 32; Grüterich: Performance, S. 137f.; Kaye: Postmodernism, S. 12, 133-136, 139; Mantura: Contemporanea, S. 399, 407; Rainer: Work, S. 248-273, 275, 277f., 332; Segal: Rainer, S. 43.
Anderson, Laurie-For Instants – Part 3, Whitney Museum of American Art, New York, 28.2.1976/Philadelphia College of Art, Philadelphia/Pennsylvania, 7.4.1976/Sherwood Hall, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla/California, 21.4.1976, in: Almhofer: Performance, S. 130ff. mit Abb.72; Auslander: Presence, S. 72, 74; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 50, 61, 99; Goldberg: Performance

1988, S. 172f. mit Abb.142; Goldberg: Performance 1998, S. 27; Goldberg: Performance Memory, S. 20f.; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.249; Kardon: Anderson, S. 16f., 32f. (Zitat), 72; Sondheim: Individuals, S. 68-84.
Anderson, Laurie-Americans on the Move, Parts I and II, The Kitchen: Center for Video, Music and Dance, New York, 13.-14.4.1979/u. a., in: Almhofer: Performance, S. 126 mit Abb.71, S. 134 mit Anm. 156; Anderson: Americans 1979, S. 45-59; Anderson: Americans 1980, S. 54-64; Anderson: Words o.P.; Jones: Body, S. 30, 210f.; Kardon: Anderson, S. 48, 53, 55, 57, 68f., 73f., 83; Lischka: Performance, S. 152; Owens: Amplifications, S. 121f.; Owens: Recognition, S. 70ff., 169f.; Pontbriand: Performance, S. 37f.; Wallis: Art, S. 218-221.
Über Performances mit Bühnenprojektionen und elektronisch manipulierbaren Musikinstrumenten von Laurie Anderson: Almhofer: Performance, S. 124-137; Anderson: Places; Auslander: Presence, S. 49, 59ff., 63f., 66f., 71-78, 110-124, 171f.; Banes: Expectations, S. 160ff.; Battcock/Nickas: Art, S. 255-269; Block: New York, S. 184, 187, 189f., 320, 410, Nr.322; Bronson/Gale: Performance, S. 41-48; Burckhardt: Anderson, S. 213-219; Goldberg: Performance 1988, S. 172f., Ill.142, S. 190f., Ill.156; Goldberg: Performance 1998, S. 6f., 27ff., 30f., 35, 65, 67, 88f., 130, 191, 232f.; Jappe: Performance, S. 30, 39, 160; Jones: Body, S. 30ff., 206, 210-214; Kardon: Anderson; Kaye: Postmodernism, S. 12, 145; Landy: Technology, S. 31f.; Lischka: Performance, S. 152; Loisy: Limites, S. 332ff., 371ff., 375; Owens: Amplifications, S. 120-123; Owens: Recognition, S. xi f., 70-74, 169f.; Pontbriand: Performance, S. 143f., 158-163, 214; Prinz: Art, S. 124-153 (bes. S. 145-148 mit Bezügen zu Michail M. Bachtin und »heteroglossia« in »United States« (Performance, Orpheum Theater, New York, September 1980) und »O-Superman« (Video, 1981)); Popper: Electra, S. 214; Roberts: Art, S. 278-296; Sayre: Object, S. 145-155; Schneckenburger: documenta 8, Bd. 1, S. 61f.; Solmi/Barilli: Performance, o. P.; Wallis: Art, S. 199, 218-222; s. Anm. 560, 579.
Performances mit (nicht reaktiven) Projektionen, deren Filme mit Aktricen/Akteuren gestellte Szenen präsentieren, Beispiele in chronologischer Reihenfolge:
Stockhausen, Karlheinz-Originale, Köln, 26.10.-6.11.1961, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 216f., Anm. 557.
Whitman, Robert-Water, Los Angeles, 1963, in: s. Anm. 557.
Whitman, Robert-Prune. Flat., New York, 1.12.1965, in: s. Anm. 212, 554.
Pane, Gina/Marchand, Anne-Death Control, Galerie Diagramma, Basel 1974/u. a., in: Preschl/Stadlmayr/Unger: Avantgarde, S. 104f.
Longo, Robert-Sound Distance/Sound Distance of a Good Man/Empire, Part I, 1978/The Kitchen: Center for Video, Music and Dance, New York, 1982, in: Banes: Expectations, S. 126; Dika: Longo, S. 72-75; Goldberg: Performance 1988, S. 184, Ill.152; Landy: Technology, S. 33f.; Ratcliff: Longo, S. 11f.; Wallis: Art, S. 182f.
Performances mit (nicht reaktiven) Projektionen, deren Filme Alltagsereignisse und -situationen präsentieren:
Schneeman, Carolee-Illinois Central, Chicago, 26.-28.1.1968, in: s. Anm. 29, 33, Kap. 2.5.3 mit Anm. 514, Anm. 559.
Schneeman, Carolee-Up To and Including Her Limits, 1974-76, in: s. Anm. 560.

3.1.2 Performance und »Closed-Circuit«

Im Lauf der sechziger Jahre ergibt sich eine von lokalen Bedingungen relativ unabhängige Eigendynamik in der Entwicklung von Performances. Offensichtlich haben die Verbesserung der Distribution von Informationen über aktuelle Kunstereignisse[562], Einladungen zu Veranstaltungen und der Künstleraustausch durch Lehraufträge an Kunstakademien dazu beigetragen, Entfernungen zwischen Kontinenten (Amerika und Europa) zu überwinden. So sind Body Art (s. Kap. 2.6) und die folgenden Performances mit reaktiven Bildprojektionen nur zum Teil in einer lokal einflußreichen Umgebung und nie in einem Gruppenkontext entstanden. Eine transatlantische Geschichte mit Schwerpunkten in Amerika, Österreich und Deutschland läßt sich rekonstruieren. In deutschsprachigen Ländern sind die künstlerischen Umfelder geographisch gesprochen dezentrierter als in Amerika (New York).

In vielen Performances mit Closed-Circuits wird die Geschichte der nicht reaktiven Bildmedien – die der Kunst (Malerei, Zeichnung, Plastik) und besonders die der Massenmedien (Film und Fernsehen) – in Bezügen zu den Möglichkeiten eines reaktiven Mediums der Bildprojektion gesetzt. Dem Beobachter wird über Modelle möglicher Relationen zwischen Aktion und reaktiven Bildmedien Kritik an nichtreaktiven Medien vorgeführt.

Robert Breer verwendet 1964 in der New Yorker Aufführung von Karlheinz Stockhausens »Originale« (s. Kap. 2.4.2) »the closed circuit television, screening views of the audience and the performance...« 1965 realisierten Mitglieder von USCO

---

[562] In den sechziger Jahren gegründete, auf Kunst der Gegenwart spezialisierte Kunstzeitschriften: Art and Artists (ab 1966), Artforum (ab 1962), Flash Art (ab 1967), Magazin Kunst (ab 1964).
Über die Verbreitung von Kunstbüchern in den sechziger Jahren:
- Taschenbücher über Kunst: Morgan: Art, S. 64f.
- Künstlerbücher (von KünstlerInnen als autonome Werke gestaltete Bücher/Book art): Celant: Media; Lyons: Artist, bes. S. 45-48, 87-96.
- erste Bücher über Performance Art (1963-69): Hansen: Primer; Kaprow: Assemblage; Kirby: Art; Kirby: Happenings; Kostelanetz: Theatre; Mac Low/Young: Anthology.
Mary Kelly beschreibt in »Re-viewing Modernist Criticism« (1981) »art« als »never given in the form of individual works«. Vielmehr sei »art...constructed as a category in relation to a complex figuration of texts.« Diese Figuration skizziert Kelly als »the temporary exhibition and its associated field of publications – the catalogue, the art book, and the magazine.« (Wallis: Art, S. 100) Wie diese Figuration in den sechziger Jahren sich ausdifferenziert, wird u. a. mit Hilfe der oben genannten Quellen und Literatur über Kunstpublikationen erkennbar. Die Entwicklung von Intermedia Art profitiert ebenso von der Entstehung dieser Figuration wie sie von ihr eingeschränkt wird. Der »diatext« (Wallis: Art, S. 101) Katalog/Ausstellung restringiert die in der Figuration angelegten Möglichkeiten zur museumsexternen Verbreitung von Büchern als neue Kunstform und Büchern über neue Kunstformen durch Dispositiva des Ausstellbaren und des als Ausstellbares erst Text-(und Abbild-)Würdigen.

»The World«, nach Douglas Davis »the first multimedia discotheque«. Die Installation enthält 21 programmierte Diaprojektoren, einen Filmprojektor, ein Closed-Circuit-TV-Projektionssystem mit drei Kameras, eine 30 Fuß hohe Projektionsfläche und ein Mehrkanalsystem. Die verschiedenen Medien werden mittels »Lochstreifenprogrammierer« koordiniert.[563]

John Cages »Variations V« wird 1965 in der Philharmonic Hall des New Yorker Lincoln Center realisiert. Die Partitur legt die Kooperierenden – Komponisten, Tänzer, Filmregisseur und Künstler – auf bestimmte Funktionen fest, in deren Rahmen die Notationen von den Aufführenden selbst erstellt werden. Billy Klüver konstruiert ein Klangsystem, das über Kombinationen von zwölf geräuschempfindlichen fotoelektrischen Antennen mit lichtempfindlichen fotoelektrischen Zellen auf die Bewegungen der Tänzer und auf Licht- und Bildprojektionen – einen Film von Stan Vanderbeek und »Distortion of Television Images« von Nam June Paik – reagiert.[564]

---

[563] Stockhausen, Karlheinz-Originale, Judson Hall, New York, 8.-13.9.1964, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 216, Anm. 558, 578. Beitrag Robert Breer, in: Kirby: Art, S. 100 (Zitat); Lebel: Poésie, S. 125.
USCO (s. Anm. 556)-The World, Long Island, 1965, in: Davis: Artculture, S. 90 (englisches Zitat); Davis: Experiment, S. 199 (deutsches Zitat); Kostelanetz: Theatre, S. 244, 267f.: »Originally there was a closed-circuit TV, but it turned out to be too expensive.«

[564] Cage, John-Variations V. 37 Remarks re an Audio-Visual Performance, French-American Festival, Philharmonic Hall im Lincoln Center, New York, 23.7.1965, Uraufführung (mit den TänzerInnen Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Merce Cunningham (Choreographie), Albert Reid, Peter Saul, Gus Solomons jr., den Technikern/Musikern John Cage, Billy Klüver, Robert Moog, David Tudor u. a. Film & Video: Studio Hamburg, Norddeutscher Rundfunk, s/w, 50 Min., 1966. Vertrieb: Cunningham Dance Festival, New York, in: Internet/URL: http://www.merce.org:80/filmvideo.archival.html (10.1.1999)), in: Bischoff: Kunst, S. 238; Davis: Experiment, S. 65; Dinkla: Geschichte, S. 12; Dinkla: Pioniere, S. 34f., Abb.12; Goldberg: Performance 1988, S. 136, Ill.113, S. 138; Kostelanetz: Cage 1973, S. 39, 47f., 145 mit Abb.32, S. 265; Kostelanetz: Cunningham, S. 9f., 16, 72, 75, 92, 145f. (mit detaillierten Beschreibungen von Merce Cunningham und Don Mc Donagh), 188, Abb. zwischen S. 131 und 132; Kostelanetz: Imaginations, S. 112, 125; Popper: Electra, S. 284; Revill: Stille, S. 286f.; Sayre: Object, S. 107f.; Vergne: Art, S. 164, 166. Für die Klangproduktion werden 6 permanent laufende Tonbandgeräte mit von David Tudor bespielten Bändern sowie 6 Kurzwellenempfänger, Oszillatoren und elektronisches Schlagzeug (Robert Moog) eingesetzt. Die so erzeugten Klänge setzt Robert Moog zur Generierung elektronischer Klänge ein.
Vgl. John Cage 1965 zu Michael Kirby und Richard Schechner: »One extremely interesting theatrical thing that hasn't been done is a collage made from various plays. Let me explain to you why I think of past literature as material rather than as art... Now as material it can be put together with other things. They could be things that don't connect with art as we conventionally understand it. Ordinary occurrences in a city, or ordinary occurrences in the country, or technological occurrences – things that are now practical simply because techniques have changed. This is altering the

Anders als in Closed-Circuit-Projektionssystemen dient hier die Filmprojektion nur als Lieferant von Daten für die Sensoren des Klangsystems. Weder der Filmablauf noch das Gefilmte lassen sich von Aktionen oder Klängen beeinflussen. Im folgenden wird die Entwicklung der Integration reaktiver Bildsysteme (von Vorstufen für TV zu Video-Closed-Circuits) in Performances weiter verfolgt.

In ihren Aufführungen zu den »9 Evenings: Theater & Engineering« 1966 in New York verwenden Alex Hay und Robert Rauschenberg TV-Kameras für Direktübertragungen von Aktionen auf Leinwände. Im zweiten Teil von »Open Score« entzieht Rauschenberg das Geschehen den Beobachtern durch Dunkelheit des Aufführungsraums – doch: Das nur mit Infrarotlicht beleuchtete Bühnengeschehen nehmen infratlichtsensitive TV-Kameras auf und projizieren es in Echtzeit auf große Leinwände, die von der Decke hängen (»overhead screens«). Circa 500 Aktricen und Akteure stehen im Aktionsbereich dicht nebeneinander und führen einfache Aktionen nach Anweisungen wie »touch someone who is not touching you« oder »women brush hair« aus. In der ersten der beiden Aufführungen läuft ein Tonband, auf dem »Teilnehmer« sich nacheinander mit »My name is...« vorstellen. In der zweiten Aufführung trägt Rauschenberg einen Leinensack, in dem Simone Forti liegt und ein spanisches Volkslied singt. Als die Saalbeleuchtung wieder eingeschaltet wird, sind Aktricen und Akteure abgetreten. Hay sitzt in einer Szene von »Grass Field« vor (für den Beobachter: hinter) einer TV-Kamera, während sein Bild von einem Projektionsgerät in Echtzeit auf eine Leinwand hinter ihm übertragen wird.

Carolee Schneeman wird bei der Realisierung von »Snows« (1967) wie Cage in »Variations V« sowie Rauschenberg und Hay bei den »9 Evenings« von dem Ingenieur Billy Klüver und Kollegen der Bell Telephone Laboratories in Murray Hill/New Jersey mit technischem Wissen und Gerät unterstützt. Filmprojektoren, Tonbänder, eine kinetische Lichtmaschine von Larry Warshaw, Robert Schultz‹ Farborgel und anderes technisches Equipment reagiert auf den Input von Kontaktmikrophonen mit Ein- und Ausschaltungen sowie mit Modifikationen. Die Kontaktmikrophone sind an den Sitzreihen angebracht. Außer Projektionen des Films »Viet Flake« auf die Rückwand sind auch Projektionen auf die Oberkörper von Aktricen und Akteuren zu sehen. Die Oberkörperprojektionen zeigen Schneesturm und bayerischen Wintersport in Aufnahmen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Außerdem werden Beobachteroperationen aufgenommen und vorgeführt: »Audience motions are monitored...«[565]

---

nature of music and I'm sure it's altering your theatre, say through the employment of color television, or multiple movie projectors, photo-electric devices that will set off relays when an actor moves through a certain area...I would refer back to Artaud's thinking about theatre. He made lists that could give ideas about what goes into theatre. And one should search constantly to see if something that could take place in theatre has escaped one's notice.« (Sandford: Happenings, S. 54)

[565] Rauschenberg, Robert-Open Score, 9 Evenings: Theater & Engineering, s. Anm. 293, New York, 14. und 23.10.1966, in: Burnham: Sculpture, S. 359f.; Davis: Experiment,

Peter Weibel spricht in »Action Lecture« (1968) in ein Mikrofon, während auf ihm eine Filmprojektion seiner selbst erscheint. Mikrofon und Filmprojektion sind Teil eines klangsensiblen Systems: Ab einer bestimmten Lautstärke im Saal schalten sich ein Scheinwerfer und über einen lichtabhängigen Widerstand sowohl ein Magnetophon, in dessen Mikrofon Weibel spricht, als auch Filmprojektoren ein. Die Selbstreproduktion auf Weibels Körper ist fremd veranlaßt vom Publikumslärm. Der Publikumslärm wiederum verursacht seine Überlagerung durch die verstärkte Stimme des Akteurs. Der bei Lärm sich einschaltende Scheinwerfer schwächt die Hell-Dunkel-Differenzen in den ebenfalls angehenden Bildprojektionen. Bei Stille ist Weibels Stimme unverstärkt zu hören. Der Performer kann den Zusammenhang von Lautstärke des Publikums und elektronischer Reaktion unterbrechen, indem er die Hand zwischen die Lampe und den lichtabhängigen Widerstand hält.[566] Der

---

S. 165ff.; Dinkla: Geschichte, S. 13, Dinkla: Pioniere, S. 36 mit Anm. 106; Dreher: Beobachter, S. 414, 417 mit Abb.6; Hein: Film, S. 101; Hopps: Rauschenberg 1976, S. 194f.; Kirby: Art, S. 130f.; Kirkpatrick: Tanztheater, S. 84f.; Klüver/Martin: Pieces, S. 86; Kostelanetz: Performance(s), S. 130f.; Tomkins: Wall, S. 245, 248 (Zitate); s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 293. Die während der Aktion nur ›indirekt‹ wahrnehmbaren und bei Einschaltung der Saalbeleuchtung nach der Aktion verschwundenen PerformerInnen antizipiert Jiro Yoshihara in »Gutai – Kunst auf der Bühne« (Osaka, 29.5.1957, in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 148).

Hay, Alex-Grass Field, 9 Evenings: Theater & Engineering, s. Anm. 293, New York, 14. und 23.10.1966 (mit Steve Paxton und Robert Rauschenberg), in: Burnham: Sculpture, S. 360f., Abb.133; Davis: Experiment, S. 90; Dreher: Beobachter, S. 414; Goldstein/Rorimer: Object, S. 256; Hein: Film, S. 101; Henri: Environments, S. 71, Abb.56; Kostelanetz: Performance(s), S. 46f.; Krauss: Passages, S. 205, Fig.152; Town: Video, S. 16; s. Kap. 2.4.3 mit Anm. 293, Kap. 3.1.3 mit Anm. 586.

Schneeman, Carolee-Snows, Angry Arts Festival, Martinique Theater, New York, 21.-22., 28.-29.1., 3.-5.2.1967 (Film, s/w, stumm, 16 mm, 24 Min. Kamera: Alfons Schilling), in: Cameron: Schneeman, S. 11, 31f., 51, 56; Sandford: Happenings, S. 262-267; Schimmel: Actions, S. 238; Schneeman: Body, S. 33, Fig.6; Schneeman: Meat, S. 128-149 (Zitat S. 139); Youngblood: Cinema, S. 366, 368f.

[566] Weibel, Peter-Action Lecture, X Screen, Köln, März 1968, in: Frieling/Daniels: Medien, S. 157, CD-ROM; Weibel: Mediendichtung, S. 4, 88, 188; Weibel/Export: Wien, S. 182, 258. Al Hansen setzt seinen Körper 1958 in der Aktionslesung »Incomplete Requiem for W.C. Fields...« (s. Anm. 493, Kap. 3.1.1 mit Anm. 554, 557) als Projektionsfläche für Dias ein. Hansens Performance nimmt Weibels Kombination aus Lesung und Projektion auf den Lesenden 1967 in Wien (Weibel, Peter-Welcome-Action-Lecture Nr.1, Palais Palffy, Wien, 13.1.1967, in: Weibel: Kunst 1997, S. 169f.; Weibel: Mediendichtung, S. 187) und 1968 in Köln (s. o.) vorweg (Weitere Vorläufer für die Verwendung des Akteur-Körpers als Projektionsfläche: s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 554 und 557). Weibel stellt S. D. Sauerbiers »Lichtbildervortrag« (Werkstatt in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1967, in: s. Kap. 3.1.1 mit Anm. 560) den Vortrag mit Filmprojektion als mediale Weiterentwicklung gegenüber und koppelt 1968 in Köln (über die Kombination Licht und ldr) die Verstärkeranlage an den unmittelbaren Aktionsablauf zurück, während Sauerbier nur mit Parallelreproduktio-

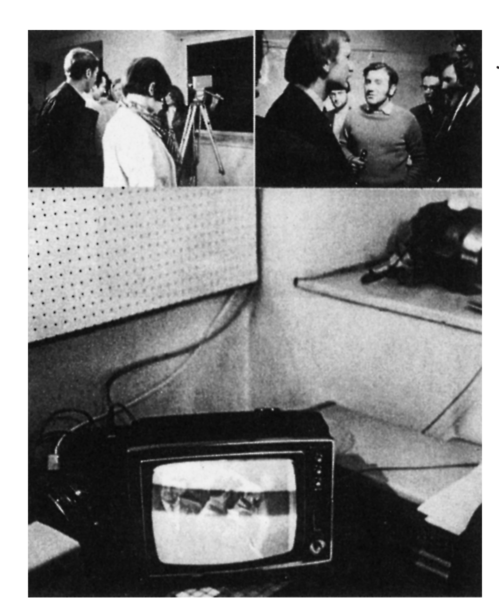
Künstler/Akteur unterwirft sich als Redner und Inputlieferant einem Strom- und Funktionskreis und damit auch dem Publikum, das ihn übertönen kann. Außerdem unterwirft sich Weibel als Bildträger den Bildprojektionen einer Kamera, die ihn aufnahm. Seine freiwillige Unterwerfung unter das Publikum und den Projektor kann der Akteur durch Unterbrechung des unterwerfenden Systems jederzeit aufheben. Wenn aber Weibel den bei erhöhtem Lärmpegel eingeschalteten Verstärker ausschaltet, dann geht seine Stimme im Aufruhr unter: Weibel kann auf die Regulierung des elektronischen Schaltkreises nur antworten, indem er sich selbst an der Unterbrecherschaltung Möglichkeiten der Mitteilung nimmt: Weibel ist, wenn er seine Rede fortsetzen will, darauf angewiesen, daß das Publikum auf die Ausschaltung des reaktiven Systems überrascht reagiert und der Lärmpegel dadurch so weit sinkt, daß Mitteilungen auch unverstärkt wahrgenommen werden können.

Der Akteur bleibt entweder ohne mediale Unterstützung oder er wird zu einem von seinen audiellen und visuellen Mediendoubles infrage gestellten, aber das Publikum audiell dominierenden Performer. Der Performer kann mit den Mediendoubles auch seine Dominanz über die Publikumslautstärke abschalten. Er kann das Abschalten allerdings so lange verzögern, bis das Publikum infolge der Übertönung so leise wird, daß sich das System selbst ausschaltet. Weibel kann durch die Rede das Publikum zu Lautstärke provozieren, ihm seine audielle Mediendominanz zeigen und auf diese nach audieller Publikumsüberwältigung wieder verzichten.

Weibel öffnet – wie Schneeman in »Snows« – das bühnenimmanente System der reaktiven Installationen von Hay und Rauschenberg bei den »9 Evenings: Theater & Engineering« zum Publikum. Im Vergleich zu Schneemans »Snows« gibt Weibel dem Publikum ein neues Gewicht: Die Publikumslautstärke führt nicht wie in »Snows« nur zu Modifikationen des elektronischen Teils eines unabhängig davon von »Teilnehmern«/»participants« realisierten Aktionsverlaufs, sondern kann Handlungen des Soloperformers der »Action Lecture« beeinflussen.

---

nen (Simultaneität und Identität von Aktion und Projektion, Darsteller und Dargestelltem) arbeitet. In »Concerto Pubblico 1« arbeitet Sauerbier 1966 mit Feedback zwischen Lautstärke des Publikums und Diaprojektionen, doch spielt die Identität von Darsteller und Dargestelltem noch keine Rolle (Sauerbier: Darstellung, S. 155ff., 159f.). Weibel koppelt 1968 in Köln die Identität von Aktion und simultan Projiziertem mit Publikumfeedback und fügt die Möglichkeit der Unterbrechung des Funktionskreises hinzu. Die vor Weibels Kölner »Action Lecture« schon in Schneemans »Snows« (New York, 21.-22., 28.-29.1., 3.-5.2.1967, in: s. Anm. 565) realisierte, von Publikumslautstärke gelenkte Unterbrechung des Funktionskreises kehrt in einer Performance wieder, die Max Dean Mai 1978 in Montreal im Rahmen des «Festival des performances» realisiert: Eine von einer Uhr in Gang gesetzte Winde zieht ein Kabel und damit den mit dem Kabel an den Füssen gefesselten und kopfüber hängenden Akteur hoch und über die Bühne. Die Bewegung der Winde wird ab einem bestimmten Lärmpegel unterbrochen (Charles: Zeitspielräume, S. 81f.; Pontbriand: Performance, S. 27).



37 Weibel – Audience Exhibited, 1969

In »Audience Exhibited« (1969) präsentiert Weibel einen Teil des Publikums, der sich in einem der Ausstellungsräume der Wiener Galerie junge Generation aufhält, durch Echtzeit-Projektionen in anderen Räumen. Der Künstler interviewt Galeriebesucher vor einer Videokamera. Bilder der aufgenommenen Galeriebesucher zeigen Monitore, die in anderen Räumen installiert sind. Die Kameraaufnahmen werden parallel zur Echtzeit-Übertragung auf Videobändern gespeichert und können dem Publikum auf Anfrage vorgeführt werden. Beobachter werden vor der Kamera zu »Teilnehmern«, die einer ›Spion‹- Beobachtung ausgesetzt sind, da sie ihre Beobachter nicht beobachten können. Über die Bandaufzeichnung können Beobachter zwar sehen, was sie zuvor als Befragte der Kamera preisgegeben haben, doch erscheint das gespeicherte Videobild dem Aufgenommenen fremd, da er in den Ablauf des Aufgezeichneten nicht mehr eingreifen und die schon in Echtzeit realisierte Übertragung nicht mehr verhindern kann. Weibel hebt Aspekte der Beobachtung von Beobachtern durch andere Beobachter und der Selbstbeobachtung der Beobachter als »Teilnehmer«/Befragte hervor: »The public of an exhibition became self exhibited, the viewers were viewed...«

In der Videoüberwachungssituation in Weibels »Audience Exhibited« kann sich der Beobachter/»Teilnehmer« mit seinem Videobild konfrontieren, muß es aber nicht, während Bruce Nauman in der Closed-Circuit-Video-Installation »Live/Taped Video

Corridor« (1969) Beobachter in einen Gang ›lockt‹, an dessen Ende die Bilder von einer Kamera, die am Anfang des Ganges montiert ist, in Echtzeit auf dem unteren von zwei übereinander angeordneten Monitoren projiziert werden: Versucht der Beobachter, nachdem er sich als Beobachteter erkannt hat, zu fliehen, ist es bereits zu spät, da er die unfreiwillige Video-Self Performance der Monitorprojektion nicht mehr ungeschehen machen kann. Auch wenn bei Nauman der Beobachter seinem Videobild nicht entrinnen kann, so bleibt doch im Unterschied zu Weibels »Audience Exhibited« die Überwachungssituation fiktiv, da es keine Fremdbeobachtung durch versteckte Beobachter und keine Bandaufzeichnung gibt: Der Beobachter wird zu seinem eigenen ›Spion‹ und letzterer hinterläßt nur Spuren im Gedächtnis des Beobachters. Nauman konstruiert ein Modell der Videoüberwachung, Weibel ein Modell der Live-TV-Übertragung und decouvriert deren Kamera als Überwachende.

Mit S. D. Sauerbiers Notation »fragen: stück für sprecher und publikum« (1966) teilt Weibels »Audience Exhibited« die Publikumsbefragung sowie die Aufteilung der Aktion in verschiedene Räume und Aktionsfolgen von Raum zu Raum. Nach Sauerbiers »fragen« ist Weibels Modell der Live TV-Übertragung mit Befragungen wie Hans Haackes »Besucherprofil« (1969/1971) und Douglas Dueblers »Variable Piece 4« (1969/1970/1973) eine der ersten Befragungen von Kunstpublika und die erste Publikumsbefragung mit Video.[567] Durch den Einsatz des Video-Closed-Cir-

[567] Weibel, Peter-Audience Exhibited, Multi Media 1, Galerie junge Generation, Wien, 11.4.1969, in: Frieling/Daniels: Medien, CD-ROM; Fuchs: Construction, S. 12, 47, 148; Österreichische Hochschülerschaft Innsbruck: Weibel, o. P. (Zitat).
Nauman, Bruce-Live/Taped Video Corridor, 1969, 2 Monitore, Kamera, Videobandgerät, Wände, in: Adriani: Nauman, S. 13f.; Birringer: Media, S. 158; Bruggen: Nauman, S. 19, 56f.; Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 26, 43, 53, 164, Farbabb.24, S. 216, 218; Frieling/Daniels: Medien, CD-ROM; Hünnekens: Betrachter, S. 25f., Abb.3; Krauss: Passages, Cover, S. 240ff., Abb.178; Lampalzer: Videokunst, S. 30; Sharp: Nauman, S. 30; Torcelli: Video, S. 44; Weiss: Kunst, S. 35, 260f. Vgl. Sauerbier: Darstellung, S. 161-166. Der Beobachter sieht sich, nachdem er ca. 3 m zwischen den beiden Wänden zurückgelegt hat, auf einem Monitor von hinten, während ein anderer Monitor eine Videoaufzeichnung des Gangs ohne Beobachter zeigt. Der Beobachter nimmt gleichzeitig die Spionposition des Beobachtenden und die Position des Beobachteten ein. Als Beobachtender sieht er sowohl – vom Band – die beobachtete Situation (auf einem Monitor) als auch sich selbst von hinten in dieser Situation (auf dem anderen Monitor): Er wird zum Spion, der ins eigene Visier gerät beziehungsweise zugleich als Spähender zum Komplizen und als Erspähter zum Feind des Installateurs der Überwachungssituation, des Künstlers: Der Beobachter kann durch die vom Band eingespielte Aufnahme des leeren Korridors sein Existenzrecht im Korridor als in Frage gestellt auffassen. Der gezeigte Korridorzustand vor seinem Eintreten wird als der Zustand verstehbar, den der Beobachter sobald wie möglich sich wiederherzustellen bemühen soll: Die Kamera wird als psychische Schranke verstehbar, nach deren Überschreitung sich der Beobachter als beobachtete Störung fühlen soll.

cuit kann das Publikum von Weibels »Audience Exhibited« sich bereits im Anschluß an die Befragung sehen, während Haacke und Huebler die Befragungsresultate erst später vorstellen können, nicht ohne im Fall Haacke Auswertungen hinzufügen zu können. Die den Aktionsverlauf in Performances mit Closed-Circuit mitbestimmende Publikumsbeteiligung werden Vito Acconci in »Claim« (1972, s. u.), Abramovic/Ulay in »Imponderabilia« (1977, s. Kap. 3.1.3) und Jochen Gerz in »Purple Cross for Absent Now« (1979, s. u.) wieder aufgreifen.

Nam June Paik befestigt ab 1969 bei Performances mit »TV Bra for TV Sculpture«[568] an der Aktrice Charlotte Moorman an Stelle eines Büstenhalters zwei 7,5 cm-Bildröhren in Plexiglasgehäusen, die das laufende Fernsehprogramm, ein Videotape oder das Publikum in Verzerrungsprozessen zeigen. In letzterem Fall liefert Moormans Cellospiel einem reaktiven System Daten. Dieses System besteht aus einer auf das Publikum gerichteten Kamera und einem Mikrophon als Sensoren, einem Videosynthesizer und den beiden Monitoren in Plexiglasgehäusen als Effektoren. Der Videosynthesizer transformiert die Monitorbilder. Paik vernetzt einen Bild- und einen Toninput so, daß auch letzterer die Daten für den Output von Bildern beeinflußt.

Zu Closed-Circuits in Performances und Installationen: Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 25-34; Dinkla: Geschichte, S. 12-15; Dinkla: Pioniere, S. 35-40; Hünnekens: Betrachter, S. 114-118.

Sauerbier, S. D.-fragen. stück für sprecher und publikum (1966). In: Sauerbier: fragen. Haacke, Hans-Gallery Goers Birthplace and Residence: Information-Gathering/Geburts- und Wohnprofil von Galeriebesuchern. Teil 1: Befragung, Howard Wise Gallery, New York, 1.-24.11.1969. Teil 2: Ausstellung der Auswertung (Wohnortfotos): Galerie Paul Maenz, Köln, 16.1.-13.2.1971, in: Herzogenrath: Selbstdarstellung, S. 67; Siegel: Artwords, S. 117f.; Wallis: Business, S. 76-79; Wick-Kmoch: Kunst, S. 133, 138f. mit Abb.10.

Huebler, Douglas-Variable Piece 4, New York, Konzept: Mai 1969/Befragung und Präsentation der notierten »Secrets« als mitnehmbare Kopien 24 Stunden nach Kasteneinwurf: Ausst. Software, Jewish Museum, New York, 16.9.-18.11.1970/Publikation: Huebler: Piece (Printed Matter, Mai 1973).

[568] Paik, Nam June-TV Bra for Living Sculpture, 2 Bildröhren in Plexiglasgehäusen, Performances mit Charlotte Moorman, Howard Wise Gallery, New York, 1969/Cybernetic Serendipity, Corcoran Gallery, Washington D.C., 1969/Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970/u. a. (Film: Sequenzen in »Global Groove«, 1973, Video, in: s. Anm. 569, »The Strange Music of Nam June Paik«, 1975, Farbe, 27 Min., »Nam June Paik: Edited for Television«, 1975, s/w und Farbe, Ton, 28'14", »Documenta 6 Satellite Telecast«, 1977, Video, Farbe, Ton, 28'56". Vertrieb: Electronic Arts Intermix, New York. In: Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999)), in: Battcock: Artists, S. 123ff., 129, 133; Breitwieser: Cube, S. 80f., Abb.7; Conzen-Meairs: liber, S. 57; Decker: Paik, S. 121-124, Abb. 82; Frieling/Daniels: Medien, CD-ROM; Goldberg: Performance 1998, S. 42f.; Gorsen: Sexualästhetik, S. 433f.; Hein: Film, S. 185; Herzogenrath: Paik 1977, S. 97, 102; Herzogenrath: Paik 1983, S. 58f.; Stiles/Selz: Theories, S. 434; Youngblood: Cinema, S. 307f.

1971 entwirft Paik ein »TV-Cello« für Charlotte Moorman. Auf eine Plexiglasleiste sind anfangs eine, später vier Saiten vor drei Monitore gespannt. Für Performances werden die Monitore an eine Kamera angeschlossen, die vor der Aktrice auf einem Stativ steht. Tonabnehmer geben Daten, die Moorman durch Spielen auf den Saiten erzeugt, an die Monitorröhren. In den Röhren werden die Sensorenreaktionen durch eine Steuerung, die vom Videosynthesizer gelenkt wird, in Elektronenbewegung umgesetzt, und die von der Kamera gelieferten Bilder werden transformiert. In Paiks Video »Global Groove« (1973) ist Moorman mit dem »TV-Cello« spielend in Bildverzerrungen zu sehen, die mit Echos vergleichbar sind.[569] Spielt Paik die Präsentationsmöglichkeiten der Relationen zwischen Performerin und Bildverarbeitung in seiner musikalischen Performance mit in sie integrierter Echtzeit-Bildschaltung eines Closed-Circuit (»TV-Cello«) und in seiner Videoperformance (»Global Groove«) neutral durch oder kommt nicht vielmehr der Rückkoppelung der Aktion an die elektronische Verarbeitung von Bilddaten (»Global Groove«) oder der Rückkoppelung von Bilddaten an die Aktion (Moormans Aktion mit »TV-Cello« live) das Primat zu? Moormans Aktionen mit »TV-Cello« in Performances und im Video »Global Groove« führen bis zur Provokation dieser Fragen, doch eine weiter führende, Antworten erzwingende Konzeptualisierung der Relationen zwischen Aktions- und Medienkunst liefert Paik offensichtlich nicht.

Dennis Oppenheim verwendet in »Extended Armor« (1970) die Technik des Video-Closed-Circuit wie einen Spiegel. Oppenheim setzt eine Tarantel in eine U-förmige Schiene. Der Performer bläst von einer der beiden offenen Schmalseiten der Schiene Haare, die er sich auszupft, auf die Spinne. Das Publikum kann sowohl über den liegenden Akteur hinweg auf die Schiene sehen als auch sich über einen Monitor einen Einblick in die Schiene aus der Perspektive einer Kamera verschaffen, die an der dem Akteur entgegengesetzten Schmalseite steht und von einer Aktrice bedient wird. Zwischen dem in Autopsie Erfaßbaren und dem über ein Reproduktionsmedium in Echtzeit Registrierten können Beobachter durch Aufmerksamkeits- und Blickwechsel hin und her schalten. Das durch Beobachteroperationen des

[569] Paik, Nam June-TV Cello, reaktive Installation, 3 Bildröhren, Kamera, Plexiglas, 4 Saiten, Bochumer Kunstwoche, Ruhrpark, Bochum, 28.8.1973/Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974/documenta 6, Orangerie, Kassel, 24.6.1977/Whitney Museum of American Art, New York, 1982 (Film: TV Cello Premiere, 1971, Video, Farbe, 7'25". Vertrieb: Electronic Arts Intermix, New York. In: Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999)), in: Battcock: Artists, S. 123, 125f., 133; Block: Wiesbaden, S. 339; Decker: Paik, S. 124f., Abb.84, S. 154; Dézsy/Utz: Musik, S. 18f.; Herzogenrath: Paik 1977, S. 26, 28, 98f.; Herzogenrath: Paik 1983, S. 59f., 65; Kultermann: Leben, S. 96, Abb.67, S. 211. Paik, Nam June-Global Groove, Video, Farbe, Stereoton, 28'30", 1973 (Vertrieb: Electronic Arts Intermix, New York), in: Assche: Vidéo, S. 226f.; Decker: Paik, S. 62, 154ff., Abb. 95-100; Herzogenrath: Paik 1977, S. 28, 100f.; Herzogenrath: Paik 1983, S. 60, 64; Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 195f.; Oßwald: Steiner, S. 126ff.; Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999).



38 Oppenheim – Extended Armor, 1970

Blickwechsels, in Pro- und Retention Gesehene kann in »Beobachtungsoperationen« aufeinander bezogen werden. Die Kamera wird zum dritten Auge, zur Prothese, die den Blick von entfernten Perspektiven aus ermöglicht. Die Vergleichbarkeit von unvermittelt Gesehenem und via Bildmedium übertragenem Ereignis ermöglicht in »Beobachtungsoperationen« sowohl die Überprüfung des Übertragenen wie die Ergänzung des in Autopsie vor dem realen Ereignis aus einem Blickwinkel Beobachteten durch übertragene Bilddaten, die einen anderen Blickwinkel präsentieren. Die Möglichkeit der Ergänzung des vor dem realen Ereignis Wahrgenommenen durch die Echtzeit-Bildübertragung kann zu der Frage provozieren, ob nicht die Monitordokumentation ein Bild vom Realen übermittelt, das das reale Ereignis nicht erst nach dessen Ablauf, sondern schon während des Prozesses ablöst: Der Stellenwert der Autopsie wie der Dokumentationswert von Kameraaufnahmen werden durch die Bildübertragung ›vor Ort‹ relativiert.

Zu der Frage, wie weit das reale Ereignis nicht für dessen Übertragung ausgeführt wird, provoziert bereits Weibels »Audience Exhibited« mittels Mikrophon und Kamera. Paiks »TV-Bra for Living Sculpture« kennt die räumliche Trennung

von Weibels »Audience Exhibited« nicht und zeigt Echtzeit-Bildprojektionen des Publikums in einer Performance, deren Ablauf nicht von Publikumsbeteiligung gestört wird: Bilder vom Publikum werden als Rahmen mit aktionsexternen Quellen in den Aktionsrahmen integriert. Oppenheim wendet die Kamera nicht mehr zum Publikum, sondern auf einen vom Publikum abgewandten Aspekt der Performance und realisiert früh eine Variante des die Differenz von direkter und übermittelter Aktion vorführenden Performancetyps mit Video-Closed-Circuit. Weibels »Audience Exhibited« ist mit seiner Art der Vorführung der Differenz von direkter und übermittelter Partizipation Vorstufe und – wegen der Zuschauerpartizipation – Alternative zur Vorführung der Differenz durch einen Modellakteur/-Aktrice für passive Beobachter in Oppenheims »Extended Armor« und Paiks »TV-Cello«. Während in »TV-Cello« Projektionen der Aktion vor dem Körper der Aktrice als dreifach wiederkehrender Rahmen im vom Körperumriß Moormans gebildeten Rahmen zu sehen sind, zeigt Oppenheim Bild und Aktion nebeneinander und schafft gerade damit ein Vorbild. So äußert Joan Jonas sich über das Nebeneinander von Aktion und Monitor-Aktionsbild in ihren Performances mit Video-Closed-Circuits seit »Organic Honey's Vertical Roll« (1972, s. Kap. 3.1.3):

> From the beginning I was interested in the discrepancy between the camera's view of the subject – seen in the monitor, a detail of the whole – and the spectator's. I wanted to put those two views together simultaneously.[570]

Vito Acconci setzt in »Corrections« (1970) zwar den Monitor eines Video-Closed-Circuit wie Oppenheim in »Extended Armor« (s. u.) aus der Sicht der Beobachter als Spiegel ein, der die Aktion in der Projektion reflektiert. Acconci braucht das Video-Closed-Circuit zwar wie Oppenheim auch als Sichtprothese, aber nicht mehr nur für Beobachter, sondern auch als Voraussetzung der Aktion: Um mit Streichhölzern »Korrekturen« an seinen Nackenhaaren ausführen zu können, muß sich der Performer von hinten sehen können. Die Projektion des Kamerabildes, das Acconcis Rücken, Nacken und Hinterkopf aufnimmt, auf einem Monitor vor ihm ermöglicht die Koordination von Operationen in einem Körperbereich, der sich ohne Sichtprothesen der Selbstbeobachtung entzieht. Acconci führt wie in »Body Art« – vergleiche seine »Trademarks« (1970, s. Kap. 2.6) – eine Aktion am eigenen Körper vor. Die Selbstdeformation verursacht zwar im Unterschied zu Oppenheims »Nail Sharpening« (1970, s. Kap. 2.6) Schmerz, hat aber ebenfalls keine Folgen für Körperfunktionen und Handlungsfähigkeit des Akteurs. Einerseits exponiert Acconci einen Bezug zwischen Aktion und Körper durch Aktionen am eigenen Körper, an-

---

[570] Jonas, Joan, Mai 1994, in: Simon: Scenes, S. 76. Vgl. Kap. 3.1.3 mit Anm. 590. Oppenheim, Dennis-Extended Armor, Environmental Surfaces: Three Simultaneous Situational Exposures (mit Terry Fox und Vito Acconci), Reese Palley Gallery, New York, 16.1.1970, in: Heiss: Oppenheim, S. 27f., 54f.; Kaye: Art, S. 182; Sharp: Discussion, S. 86-89; Szeemann: documenta 5, S. 16.122.



39 Acconci, Vito – Corrections, 1970

dererseits unterbricht er einen direkten Bezug zwischen Aktion und Körper, da eine Medienvermittlung zur Voraussetzung der Realisation des gewählten Aktionsplanes wird. Die ›Natur‹ des menschlichen Körpers erweist sich auf zwei Ebenen für das menschliche Vorstellungsvermögen als ungenügsam:

1. Diskrepanzen zwischen der Beobachtung des eigenen Körpers und vorcodierten Vorstellungen vom menschlichen Körper provozieren zu »Korrekturen«. Natur wird durch Eingriffe an Vorstellungen von Natur angepaßt: Acconci beseitigt unerwünschte Behaarung.
2. Weil Umsicht und Handlungsmöglichkeiten begrenzt sind, sind Sichtkontrollen und Aktionen am eigenen Körper nur begrenzt möglich. Aktionsmöglichkeiten mit in der ›Natur‹ des Menschen liegenden Beschränkungen lassen sich durch technologische Eingriffe – hier Video-Closed-Circuit als Realzeitspiegel – an solche Beschränkungen überschreitende Handlungskonzepte anpassen: Die reale ›Natur‹ läßt sich verändern, erweitern oder ersetzen durch eine ›Kultur‹, die ihre Zielsetzungen der ›Natur‹ der menschlichen Imagination entnimmt.

Die Ebenen 1. und 2. lassen sich wie folgt verbinden, wofür Acconci in »Corrections« ein Modell liefert:

3. Die vermittelten Vorstellungen vom idealen Körper provozieren zu »Korrekturen« am realen Körper (Ebene 1.) auch dort, wo sie vom Korrekturbedürftigen allein, da Umsicht und Handlungsfähigkeiten begrenzt sind (Ebene 2.), nur mittels Prothesen realisierbar sind.

Unsere Vorstellungen von der ›Natur‹ des menschlichen Körpers sind von menschlichen Vorstellungen geprägt, die die ›Natur‹ des Menschen als in einer ›Kultur‹ geprägte, zeitbedingte und veränderbare Vorstellung auch dadurch ausweisen, wie Naturvorstellungen gebildet und in die Wirklichkeit umgesetzt werden. Acconci verweist auf die ›Natur‹ des Menschen als »Prothesengott«, der seine Hilfsmittel als zweite Natur in sein System aus Aktionsmöglichkeiten integrieren und die Natur nach seinem Bild ergänzen oder umbilden kann. Das Modell von »Corrections« beschränkt sich auf Hilfsmittel zur Ergänzung von Körperfunktionen und Handlungsfähigkeiten. Mit dieser Selbstbeschränkung weist es aber auch auf das, was es (noch) nicht umfaßt: die Umbildung der menschlichen Natur (wie von Natur überhaupt) und eine von Prothesen geschaffene Ersatznatur (s. Kap. 3.2).

Acconci wählt in »Corrections« zwei Hilfsmittel, die als zwei Pole der Geschichte der Technologieentwicklung erscheinen: Das archaische Feuer und das elektronische, in Realzeit reaktionsfähige Video-Closed-Circuit. Das archaische Hilfsmittel der Flamme führt nur mittels elektronischem Beobachtungssystem Video-Closed-Circuit zum Ziel: Letzteres entscheidet über die Anwendungsmöglichkeiten von ersterem, also sind in den Rahmen der Videoüberwachung die Handlungsmöglichkeiten mit Feuer eingebettet. Dabei sind mit den Möglichkeiten, Feuer über Monitor, also natürliche Energieressourcen elektronisch zu lenken, Energien so effektiv kontrollierbar geworden, daß auch wenig Verbrennungen der Haut entstehen.

Acconci offeriert mit »Corrections« ein Modell zur Reflexion der Relationen zwischen Körper, Körpervorstellungen und Technologieentwicklung. Da Körpervorstellungen in Lernprozessen erworben werden, die vom Stand einer Kultur- und Sozialentwicklung abhängig sind, verweist Acconcis Beobachtungsmodell zwar auf einen Entwicklungsstand von Relationen zwischen Technologie-, Kultur- und Sozialentwicklung. Dennoch sieht Acconci von detaillierteren historischen Bezugspunkten ab, die diesen Entwicklungsstand zu bestimmen erleichtern könnten.

In Vito Acconcis »Claim« und Dan Grahams »TV Camera/Monitor Performance«, die beide im folgenden erörtert werden, wird bereits 1970-71 die Relation zwischen Aktion, Kamera und Bildprojektion auf eine in späteren Performances mit Video-Closed-Circuits variierte Weise thematisiert: Sie koordinieren als in einer Closed-Circuit-Installation agierende Performer Modelle, die in das Modell eintretenden Beobachtern Operationsmöglichkeiten offerieren und die zu einer reflexiven Haltung zu alltäglichen Bezügen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen«, zwischen »Welt-« und Selbstbeobachtung, provozieren. Performer und Beobachter werden als ›agierende‹ wie auch ›reagierende‹ »Teilnehmer« aufeinander bezogen.

Dan Graham rollt in »TV Camera/Monitor Performance« (1970)[571] einen als Bühne dienenden, sich über eine Längsseite des Aufführungsraumes erstreckenden

[571] Acconci, Vito-Corrections, Body Works, Museum of Conceptual Art, San Francisco, September 1970, in: Acconci: Body, S. 24f.; Torcelli: Video, S. 73.

Tisch mehrfach entlang und richtet gleichzeitig eine Kamera auf einen mit ihr verbundenen Monitor, der vor der anderen Längsseite des Aufführungsraumes steht. Beobachter sitzen auf zur Bühne gerichteten Stühlen und müssen sich zum Monitor um 180^0 wenden. Dort sehen sie den Performer und kurzzeitig, wenn er vorbeirollt, ihre eigenen, sich drehenden Köpfe von hinten. Die Beobachter sind durch die Stuhlanordnung so plaziert, daß sie entweder den die Kamera haltenden Akteur oder nach Kopfwendung die sich durch die Drehungen des Akteurs verändernde Bildprojektion des Monitors (als sich drehenden Monitor im Monitor) sehen. Von der Geschlossenheit des Kamera-Aktor-Monitor-Systems lenkt Grahams Performance nicht wie Paik durch spektakuläre Aktionen und interessante Bildverzerrungen ab: Was als Bildverzerrung erscheint, ist bei Graham als Folge der beobachtbaren Drehbewegung des Akteurs nachvollziehbar. Graham integriert Beobachter in das reaktive Beobachtungsmodell, ohne Irritationen des Aktionssystems (bestehend aus Video-Closed-Circuit und Aktionsablauf) durch Beobachteroperationen zuzulassen: Die Beobachterpartizipation beschränkt Graham durch die Installation auf Blickwendung und die unvermeidbare Beeinflußung des Monitorbildes. Wie der Blick des filmenden Akteurs so wird die Blickrichtung des Publikums auf den Monitor fixiert und damit das Blickzentrum von der Bühne um 180^0 abgelenkt. Aktions- und Projektionsort sind Enden einer Achse und für ZuschauerInnen sind die Enden, zwischen denen sie sich befinden, Lieferanten von Informationen, die in »Beobachtungsoperationen« so aufeinander bezogen werden können, daß die Enden sich als Komplemente wechselseitig ergänzen. Die beiden Enden sind Mittel für ein komplementäres Bezugsfeld und Mittel für Operationen der Selbstverortung der Beobachter in ihm.

Graham bezieht den Monitor als vom Akteur ablenkende Blickorientierung der Beobachter wie vor ihm Dennis Oppenheim in »Extended Armor« ein und geht in der Konzeption einer selbstbezüglichen Aktion für Video-Closed-Circuit über Vito Acconcis »Corrections« hinaus, da er nicht nur Aktionsmöglichkeiten für Closed-Circuit vorführt, sondern ›das Zeigen zeigt‹: Die Aktion besteht in einer Körperbewegung, um eine Kamerabewegung zu erhalten, deren bewegtes Bild der Monitor zeigt. Wie zustande kommt, was der Monitor ›zeigt‹, wird durch die Körperbewegung ›gezeigt‹.

»Prothesengott«: Freud: Unbehagen, S. 57. Vgl. Decker/Weibel: Verschwinden, S. 34-40, bes. S. 36; Export: Reales, S. 8f.; Jones: Body, S. 205; Weibel, Peter: Territorium und Technik. In: Ars Electronica: Philosophien, S. 97.

Graham, Dan-TV Camera/Monitor Performance, The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, November, 1970/Loeb Student Center, New York University, New York, 1970/Lisson Gallery, London, 1972, in: Buchloh: Graham, S. 1f.; Cameron: Graham, S. 68; Graham: Performance, S. 10; Hall/Fifer: Video, S. 142; Kuspit: Subjectivism, S. 247; Metzger: Kunst, S. 94ff., 229, Kat. Nr.22; Meyer: Conceptual Art, S. 130f.; Torcelli: Video, S. 33f.



40 Acconci, Vito – Claim, 1971

Vito Acconci sitzt in »Claim« (1971)[572] mit verbundenen Augen auf einem Stuhl am Ende einer Treppe, die von der Ebene einer New Yorker Straße zum Untergeschoß führt. Er hält eine Brechstange und zwei Stahlrohre. Der Beobachter sieht vor der von der Straße zum Abgang führenden Tür Acconci auf einem Monitor, der, sobald er Geräusche hört, die Brechstange schwingt. Der Akteur versucht, sich mit Ausrufen wie »I'm alone here – I want to stay alone here – I'll stop you from coming down here« Besitzobsessionen einzureden und so seine Aggressionsbereitschaft zu erhöhen. Acconci interagiert mit dem Publikum durch Dialognegation, indem er Beobachter in der räumlich beengten Situation vereinzelt und bedroht. Zugleich kehrt er die Überwachungskamerasituation um, da der vom Aktor Bewachte auf dem Monitor über Entferntes einen Überblick erhält, um dort aggressive Aktionen des Bewachenden zu erkennen: In »Claim« ist der Bewachende aggressiv, aber wie ein Bewachter ohne Überblick, und der Bewachte erhält wie ein Bewachender auf dem Monitor einen Überblick über Entferntes. Der von Acconci Bewachte beziehungsweise auf Distanz Gehaltene wird durch den Kamerafernblick selbst zum Bewacher. Als Bewacher mit Überblick sieht sich der Beobachter jedoch nicht in der Funktion von Wachpersonal, sondern in der Funktion des Behüters seiner eigenen körperlichen Unversehrtheit: Um der Aggression des Akteurs zu entkommen, wird der im

572 Acconci, Vito-Claim, Loft von Willoughby Sharp, 93 Grand Street, New York, 10.9.1971 (Video: Claim Excerpts, 1971, s/w, Ton, 62'11". Vertrieb: Electronic Arts Intermix, New York. In: Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999)), in: Acconci: Concentration, S. 54f.; Acconci/Bloem/Mignot: Acconci, o. P., Abschnitt IV, Nr.2 (Zitat); Battcock/Nickas: Art, S. 190f.; Blocker: Mendieta, S. 4f., 9f.; Bronson/Gale: Performance, S. 35, 40, Nr.19; Feingold: Art; Herzogenrath: Videokunst, S. 37; Jones: Body, S. 133f., Fig.159; Kaprow: Essays, S. 139; Lotringer: Gespräche, S. 229; o. A.: Rumbles (Fall 1971), S. 2; Quéloz: Acconci, S. 105f.; White: Interview Acconci, S. 22; Torcelli: Video, S. 91-96.

taktilen Nahbereich abwehrbereite Bewacher Acconci vom Beobachter mittels Fernsicht bewacht. Der Überwachungs-Video-Closed-Circuit dient nicht der Bewachung einer Absperrung oder von Wertobjekten, sondern schafft mit seinem Monitor eine realer Bedrohung vorgelagerte, sie anzeigende Bildsperre. Entgegengesetzt zu einer Kritik, die Massenmedien gegen direkte Aktion in Performance Art und manipulierende Ein-Weg-Information gegen ›vor Ort‹-Erfahrung (inklusive Zwei-Wege-Information, also Interaktion zwischen Anwesenden) ausspielt, setzt Acconci die Bildübertragung als Fernwarnsystem vor unerwünscht direkten Naherfahrungen ein.

In Performances und Installationen werden von Allan Kaprow, Bruce Nauman, Chris Burden und Vito Acconci Situationen geschaffen, die Beobachter zum Verlassen provozieren. Chris Burden vertreibt in »Shout Piece« (1971) Beobachter, da er sie mit der Beschimpfung »get the fuck out, get out immediately« belästigt, die von drei großen Lautsprechern mit Hochfrequenz-Feedback verstärkt wird. Acconci setzt in »Claim« Elektronik nicht wie Burden zur audiellen Bedrohung der Beobachter, sondern zu deren Schutz durch visuelle Überwachung der auch bei ihm vom Performer ausgehenden Bedrohung ein. Die Beziehungen zwischen Performer und Beobachter werden in Acconcis »Claim« komplexer als in Burdens »Shout Piece«: Während Burden mit der Aussprache der Drohung bereits durch den Lärm, den er dabei verursacht, eine physische Bedrohung schafft, kündigt sie Acconci an. Bei Burden ist die Bedrohung die Aktion, vor der sich der Beobachter nicht mehr retten kann, während Acconci dem Beobachter die Chance gibt, sich, bevor er die Performancesituation verläßt, zwischen fernem Überblick ohne oder mit nachfolgendem nahem Schlagkontakt zu entscheiden. Der audielle Teil der Aktion dient der Schaffung dieser Schwelle und der visuelle elektronische Teil der Fernübertragung, durch die erkennbar wird, welche Gewalt jenseits der Schwelle droht. Burdens elektronische Verstärkung des audiellen Teils zerlegt Acconci in einen audiellen und einen visuellen elektronischen Teil. Die Schwelle Gewalt/Warnung vor Gewalt integriert Acconci in die Performancesituation. Entsprechend ändert sich der Text: Burden will Beobachter hinauswerfen (»get out«), während Acconci sie am Hinabsteigen der Treppen hindert (»I'll stop you from coming down here«).

Burdens audielle Besucherdrohung nimmt Bruce Naumans Tonbandinstallation »Get out of my mind/get out of this room« (1968) vorweg. Nauman wiederum isoliert Allan Kaprows Finale durch Publikumsvertreibung in Happenings wie »A Spring Happening« und »The Night« (beide 1961) und präsentiert seine verbale Umsetzung der Vertreibung als Tonbandinstallation. Aus der konkreten Bedrohung in Kaprows Happenings wird bei Nauman eine Aufforderung, den Raum zu verlassen. Acconci kombiniert die in eine verbale Drohung gewandelte Aufforderung mit der konkreten Drohung.[573]

---

[573] Burden, Chris-Shout Piece, F-Space, Santa Ana/California, 21.8.1971, in: Ayres/Schimmel: Burden, S. 49 (Zitat); Battcock/Nickas: Art, S. 226.

Im Laufe der Entwicklung zum elektronischen Medium Fernsehen haben sich Durchdringungen von Prozessen der Codierung beziehungsweise der Etablierung kultureller Fixierungen und die Entwicklung von Technologien zur Informationsverarbeitung zu Weisen der »Weltbeobachtung« umfassend ausrichtenden Massenmedien entwickelt: Der TV-Monitor in (fast) jeder Wohnung wurde in den sechziger Jahren neben Zeitung und Radio zu einem wichtigen Bestandteil von Medienverbünden, die zunehmend effektiver als ›Ein-Weg-›Informationssysteme‹ und ›Spektakelorganisationen‹ organisiert werden. Die leicht erkennbare Relation von Aktion und Reaktion im Zwei-Wege-System Video-Closed-Circuit dient KünstlerInnen zur Problematisierung der Handlungspläne (s. Kap. 1.1.2), die Handlungen in ›Interaktionsbereichen‹[574] beeinflußen, und damit auch zur Problematisierung der Weisen der »Weltbeobachtung«, die von Ein-Weg-Systemen wie dem Fernsehen und dem weiteren Kontext der Medienverbünde, welche ›Interaktionsbereiche‹ gefährden, bestimmt werden.

Wie Graham und Acconci, so beziehen auch österreichische und deutsche Künstler wie Ulrike Rosenbach, Flatz, Jochen Gerz und Marcel Odenbach in Performances mit Video-Closed-Circuits Aktionen neben und Projektionen auf dem Monitor aufeinander. Von Body Art (s. Kap. 2.6) wird die Position der Künstlerin/des Künst-

---

Nauman, Bruce-Get out of my mind/get out of this room, Tonband (Installation in einem Raum mit einem Durchgang und zwei Lautsprechern, »Sätze geschrien, gebrummt, geseufzt«), 1968, in: Adriani: Nauman, S. 16 (Zitat); Oxenaar/Schmidt: Nauman, S. 42, 74, Kat. Nr.1.

Kaprow, Allan-A Spring Happening, New York, 22.3.1961, in: s. Kap. 5.4 mit Anm. 694.

Kaprow, Allan-The Night, Ann Arbor/Michigan, 11.5.1961, in: s. Anm. 176.

[574] ›Interaktionsbereiche‹, ›Informationssysteme‹ und ›Spektakelorganisationen‹: ›Informationssysteme‹ bestehen aus Datensystemen mit in Regeln festgelegten Zeichen-Bedeutung-Koordinationen, die in Ein-Weg-Kommunikationen (also auch über Massenmedien wie Funk und Fernsehen) von Sendern als Mittel der Mitteilung an Empfänger einsetzbar sind, während in ›Interaktionsbereichen‹ gleich berechtigte und anwesende Dialogpartner, die die Sender- und Empfängerrollen jederzeit wechseln können, miteinander kommunizieren und die Koordinationsregeln hinterfragen können. ›Spektakelorganisationen‹ teilen nicht mehr oder nur noch beiläufig etwas mit, sondern beziehen Zeichenketten auf Zeichenketten. Durch Wiederholungen und Variationen erhalten bestimmte Zeichenketten einen Wert auch, wenn sie keine »mitteilende Zeichenfunktion« (s. Kap. 5.5 mit Anm. 700, 702) mehr erfüllen. Die Frage des Wertes oder der Bedeutung schrumpft bei ›Spektakeln‹ auf den Wiedererkennungseffekt (Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 203f.).

Ein-Weg-System Fernsehen und alternative Zwei-Wege-Systeme: s. Nam June Paik 1971: »Communication means the two-way communications. One-way communication is simply a notification...like a draft call. TV has been a typical case of this non communication and mass audience had only one freedom, that is, to turn on or off the TV...My obsession with TV for the past 10 years has been...a steady progression towards more differentiated participation on viewers.« (Beeren: Sonsbeek, S. 84)

lers als stellvertretend leidende/r oder sich wehrende/r Aktrice/Akteur übernommen: Sie oder er zeigen, daß Bildmedien Handlungspläne von Aktricen und Akteuren bereits beeinflußen, bevor diese einen autonomen Umgang mit Bildmedien entwickeln konnten. Sie oder er führen an sich die Folgen der Sozialisierung über mediatisierte Bildwelten vor und schaffen mit ihren aus Zwei-Wege-Systemen bestehenden Video-Closed-Circuit-Modellen Distanz zu Ein-Weg-Systemen der Mediatisierung.

Ulrike Rosenbach schießt 1975 in »Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin«[575] Pfeile auf eine in der Form einer Zielscheibe bzw. eines Tondos beschnittene Schwarz-Weiß-Reproduktion von Stefan Lochners »Rosenhagmadonna« (um 1448). Eine Video-Closed-Circuit-Installation mit zwei Kameras überblendet weich die von Pfeilen getroffene Madonna mit dem Gesicht der Künstlerin: Eine Kamera befindet sich hinter einem viereckigen Loch in der Mitte des Tondos und nimmt die Aktrice auf, während die andere Kamera auf die Lochner-Reproduktion gerichtet ist. Rosenbach trifft real die Reproduktion eines Idealbildes der Frau als Mutter – und sie trifft im Monitorbild und damit symbolisch sich selbst. Die bewaffnete, drohende Rolle der Amazone wird als Gegenbild zur beschützenden Maria vorgeführt: Die Aktrice in der Amazonenrolle trifft das Komplement ihrer eigenen Rolle, die Madonna. Die Komplemente Amazone und Madonna sind patriarchalisch geprägte Rollenbilder des Weiblichen. Rosenbach thematisiert mit der weiblichen Internalisierung der Komplemente auch die Notwendigkeit für Frauen, entgegengesetzten Rollenklischees des Weiblichen zu entkommen.

Flatz plaziert 1977 für »Schläge«[576] Stühle um einen Monitor. Das Publikum, das sich auf den Stühlen niedergelassen hat, sieht auf dem Monitor, wie abwechselnd eine rechte und linke Hand ins Gesicht eines passiven Aktors schlägt. Die projizierten Schläge sind Echtzeit-Übertragungen der im selben Raum, aber im Rücken der ZuschauerInnen stattfindenden (Miß-)Handlung. Der Ton der Schläge, den das Publikum vernimmt, ist real, doch die von einer Aktrice realisierte Schlagaktion können Beobachter in gewohnter Mediendistanz konsumieren: Sie müssen es nur unterlassen, sich über die Differenz zwischen dem Ort, woher die Schlaggeräusche

[575] Rosenbach, Ulrike-Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin, Biennale des Jeunes, Paris, 1975/Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1975 (Film: Video, s/w, Ton, 15 Min. Vertrieb: 235 Media, Köln), in: Becker: Spuren, o. P.; Bronson/Gale: Performance, S. 137, 141; Dreher: Innenwelt, S. 24f.; Frieling/Daniels: Medien, S. 193, 195, CD-ROM; Goldberg: Performance 1988, S. 175; Goldberg: Performance 1998, S. 189; Herzogenrath: Videokunst, S. 245; Jappe: Performance, S. 33; Lampalzer: Videokunst, S. 29; Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 213; Resch: Leben, S. 181; Rosenbach: Foto, S. 55-59; Rosenbach: Videokunst, S. 1-7, 132, 201f.; Schimmel: Actions, S. 272; Schneckenburger: documenta 6, Bd. 2, S. 353; St-Gelais: Rosenbach, S. 29f.; Town: Video, S. 118.

[576] Flatz-Schläge, Großer Vortragssaal des Wirtschaftsinstituts, Bludenz, Januar 1977, in: Dreher/Loers: Flatz, S. 20; Resch: Leben, S. 181f.; Schwarzbauer/Schöllhammer/Felix: Flatz, S. 30f. (Zitate), 84f., 140.



41 Rosenbach – Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin, 1975



42 Flatz – Schläge, 1977

kommen, und dem Platz, an dem der Monitor steht, aufzuklären. Dem Beobachter läßt Flatz die Alternativen, nicht wahrzunehmen, was er nicht wahrnehmen will, oder den Blick in die Richtung der Schlaggeräusche zu lenken. »Nach dem 274ten Schlag« beziehungsweise nach »ca. 15 Minuten« greift eine Beobachterin ein.

In »Schläge« kehrt die Kamera-/ Monitor-/Stuhlanordnung von Grahams »TV Camera/Monitor Performance« mit umgekehrter Anordnung der Bestuhlung wieder: Die Stühle für Beobachter weisen in Richtung Monitor statt in Richtung Akti-

onsort. Bei Flatz wie bei Graham kommt der Beobachteroperation der Blickwendung zwischen Aktions- und Projektionsort besondere Bedeutung zu. Die Beobachter befinden sich bei Graham und Flatz nicht neben, sondern zwischen Teilen des Closed-Circuit, also im Closed-Circuit: Dies ist eine Brechung der siebziger Jahre des »environmental theater« (s. Kap. 2.5.3) der sechziger Jahre mit ZuschauerInnen, die im Aktionsraum »Beobachtungsoperationen« mit Beobachteroperationen koordinieren (s. Kap. 1.1.2, 2.4.1). Grahams Relation zwischen den mit Blickwendung reagierenden Teilnehmern und der Aktion wird von Flatz durch Brechungen der Relationen aktiv-passiv modifiziert: Beobachter, die mit Blickwendungen vom Monitor zur Aktion reagieren, können durch Unterbrechung der Aktion aktive »Teilnehmer« werden, die sowohl die eigene bloß blickend reagierende Anteilnahme als auch die Teilung der Aktion in passiv Gewalt Erleidenden und Gewalt Ausübende überwinden. Flatz setzt sich als passiven Performer ein, um durch seine Nicht-Aktivität »Beobachter« zu provozieren, unaufgefordert zu »Teilnehmern« zu werden. Die Aktion ist als Test für soziales Handeln verstehbar: Die Dauer des Ausbleibens von Publikumspartizipation wird zum Maß fehlender Bereitschaft zu sozialem Engagement.

Marcel Odenbach präsentiert 1978 in »Das große Mißverständnis« dem Publikum die Projektion eines (Kamera-)Blicks vom Aktions- in den Zuschauerraum. Neben dem Künstler/Akteur stehen eine Kamera und ein Monitor, die Bausteine einer Closed-Circuit-Installation. Die Kamera nimmt das Publikum auf und der Monitor hält dem Publikum einen Spiegel vor, während der Akteur Variéténummern präsentiert:

> ...körperlich spürbar wurde im Raum das Problem der Zuschauer, ob man jetzt lachen soll oder nicht oder ob man für einen gelungenen Trick oder eine bestimmte Geste applaudiert. Im Variété: gewiß, wenn der Showman besser wäre; im Kunstgetto des Performance-Raumes: eher nicht, obwohl der dargestellte Showman ausgezeichnet ›schlecht‹ gemimt und das Konzept so erfaßbar wird.

Odenbach reagiert auf die in den siebziger Jahren entstandene Erwartung von Organisatoren, Performances als Auflockerungsprogramm in den Rahmen größerer Veranstaltungen – hier der Baseler Kunstmesse – einfügen zu können, mit einer »Gegen-Performance«, in der er als »mediokrer Komiker«[577] Veranstalter- und Publikumserwartungen zugleich über- und untererfüllt. Odenbach präsentiert eine Parodie des im Diskurs über Performances in den siebziger Jahren aufrecht erhaltenen ›avantgardistischen‹ und sozialkritischen Kunstanspruchs, dem die reale Funktionalisierung der Performance Art als Unterhaltungsangebot unter konkur-

[577] Odenbach, Marcel-Das große Mißverständnis, Galerie Stampa/Kunstmesse Basel, Basel, 1978, in: Burri: Performance (Zitat); Felix: Odenbach, S. 66-71; Frieling/Daniels: Medien, S. 162, Anm. 19, CD-ROM; Herzogenrath: Videokunst, S. 222. Mittels Video-Closed-Circuit läßt bereits Gina Pane in «Le Lait chaud» (Kap. 2.6 mit Anm. 533, Kap. 7.2) das Publikum sich selbst beobachten.

rierenden Unterhaltungsprogrammen widerspricht. In »Das große Mißverständnis« sieht das Publikum sich selbst in seinen Zuschauerhaltungen als Hauptakteur, während der Performer – dem Publikum zuschauend wie die Kamera neben ihm – auf die Zuschauerhaltungen reagiert und Unterhaltungsansprüche lieber schlecht, aber nicht zu schlecht, befriedigt, um das Spiel auf der Grenze zwischen Unterhaltungs- und Kunstanspruch nicht zu leicht als Konzept erkennbar werden zu lassen und um zu deutliche didaktische Züge in der als Zuschauermodell angelegten Performance zu vermeiden.

Das obige Zitat aus einer Kritik von Peter Burri demonstriert, wie groß die Distanz zwischen Variété und Performance in den siebziger Jahren geworden ist. Für den Futuristen Filippo Tommaso Marinetti wie für die Züricher Dadaisten des Club Voltaire lieferten Variétés und für George Maciunas, den Hauptorganisator der Künstlergruppe Fluxus, Vaudevilles Anknüpfungspunkte an Unterhaltungskünste (s. Kap. 2.1.1, 2.1.1.1). Die Künstler der Gruppe Fluxus um Maciunas wandelten Formen der Unterhaltung in Performance Art, um normative Ästhetik gegen ›ästhetische Indifferenz‹ auszuspielen. Sowohl einer Funktionalisierung für Unterhaltung als auch Ansprüchen der etablierten Kunstkritik wurde von Fluxus-Mitgliedern widersprochen. Die Abkehr von institutionalisierter Hochkunst mußte in der Künstlergruppe Fluxus von Maciunas zum Beispiel gegen die an Hochkunst orientierte, Jazz ablehnende Position von Karlheinz Stockhausen verteidigt werden. Odenbach wiederum sieht Performance als von institutionalisierter Seite nicht ernst genommene Alternative zur etablierten Hochkunst. Zugleich distanziert sich Odenbach – im Unterschied zu Fluxus – von »art-amusement«[578] und will sich nicht als solches funktionalisieren lassen.

Odenbachs Variété-Bezug und das auf das Publikum, nicht auf den Akteur reagierende Kamera-Monitor-System werden in »Das große Mißverständnis« zu Mitteln der Brechung der Performance Art an anderen Medien: Hält Odenbach der großen Unterhaltungskunst des Fernsehens – dem TV-Monitor im Wohnzimmer – die kleine Unterhaltungskunst des Variété und die Verwendung des Monitors im

---

578 Während der New Yorker Aufführung von Karlheinz Stockhausens »Originale« (Judson Hall, New York, 8.-13.9.1964) konnte das Publikum die Auseinandersetzung zwischen einerseits George Maciunas, Ay-O, Tony Conrad, Henry Flynt, Takako Saito sowie Ben Vautier und den Aufführenden andererseits verfolgen (s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 216, bes. Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 78, 98 mit Anm. 63, S. 169; Block: New York, S. 158, 162, 403, Nr.154; Higgins: Horizons, S. 91; Higgins: Postface, S. 60; Kellein: Wissenschaft, S. 95f.; Oliva: Fluxus, S. 114f., 122f.; Williams/Noël: Mr. Fluxus, S. 112-115; s. Anm. 563). Auf einem Flugblatt der Anti-Stockhausen-Gruppe um Maciunas wird Stockhausen mit einer Ansicht über Jazz zitiert, die er während einer Lesung im Herbst 1958 an der Harvard University äußerte: »Jazz [Black music] is primitive...barbaric...beat and a few simple chords...garbage...[or words to that effect]« (Oliva: Fluxus, S. 122. Vgl. Hendricks: Fluxus 1988, S. 250).
»art-amusement«: o. A.: Fluxus Broadside Manifesto, o. J. In: s. Kap. 2.1.1.1 mit Anm. 90.

Video-Closed-Circuit als Spiegel einer überprüfbaren Wirklichkeit entgegen? Oder bricht er die große Differenz zwischen Kunst und Spektakel nicht vielmehr im Kleinen an der Differenz zwischen Variété und Performance Art? Odenbach gibt Beobachtern, die Auswege aus dem eigenen Widerspruch zwischen Anfälligkeit für Entertainment und gewolltem Kunstanspruch suchen, Vorführungen, die sowohl den Widerspruch vertiefen, als auch die Frage provozieren, ob ein wiederhergestellter Dialog zwischen Variété und Performance nicht eine Lösung wäre. Wenn die Verdrängung der kleinen Unterhaltungskunst des Variété durch die große Unterhaltungskunst des Kinos und des Fernsehens nicht verkannt wird, dann sollte auch erkennbar werden, daß Performance Art in einen Dialog zur großen Unterhaltungskunst treten muß, wenn sie sich nicht mit ihrem der Kleinkunst analogen Nischendasein als Sondersparte des Kunstbetriebs begnügen will.[579]

Jochen Gerz zeigt 1979 in »Purple Cross for Absent Now«[580] seinen Kopf auf zwei Monitoren, die vor Stellwänden in einer Koje stehen. Nicht nur ist auf den Mo-

---

[579] Cindy Shermans »Untitled Film Stills« (Fotos, 1977-80, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 549, Kap. 3.1.4 mit Anm. 594) und Laurie Andersons Musikperformances mit Filmprojektionen (»Americans on the Move«, New York, 13.-14.4.1979, in: s. Anm. 561) greifen Ende der siebziger Jahre narrative Elemente auf, besonders Codefragmente des Simulationstheaters der Massenmedien – bei Sherman des Films und bei Anderson der Popmusik und des Films -, und verzichten auf eine Negation des »großen Mißverständnisses« beziehungsweise setzen das Kunstmittel ein, es scheinbar auf ein kleines »Mißverständnis« zu reduzieren. Zwischen den Alternativen, entweder nur noch Innenbrechungen vorhandener Formen des Simulationstheaters zu erzeugen oder aus Simulationstheaterverfahren der Fragmentierung und des Recycelns neue Kunstformen zu entwickeln, stellen Sherman und Anderson Übergänge her, die Dichotomisierungen in Hoch- und Unterhaltungskunst unterlaufen. Philip Auslander weist Modifikationen dieser Verfahren auch in »stand-up comedies« von Andy Kaufman und Sandra Bernhard nach (Auslander: Presence, S. 125-167) und hebt bei ihnen wie bei Laurie Anderson und Spalding Gray Verfahren der im- und teilweise expliziten Thematisierung des »self-in-alternity« hervor. (Auslander: Presence, S. 79ff., 171). Hier liegen nach Auslander die Problemfelder der amerikanischen Performance Art der achtziger Jahre. Verfahren der achtziger Jahre wurden in Formen der Intertextualität (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.18, 2.5.1.1.19, 2.5.2.2, 2.5.3) und der Medienkombination (s. Kap. 2.6, 3.1) in den sechziger und siebziger Jahren antizipiert. Leider geht Auslander auf Performance Art vor den achtziger Jahren nur in sehr allgemein gehaltenen Formulierungen über »conceptual performance« (s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 465) ein.

[580] Gerz, Jochen-Purple Cross for Absent Now, Centre d'Art Contemporain, Genf 1979/Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979/Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., 1980/documenta 8, tif-Theater im Fridericianum, Kassel, 1987 (mit Esther Shalev-Gerz), in: Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 24, 32f.; Franz: Gerz, o. P., Nr.39; Frieling/Daniels: Medien, S. 156, 160, CD-ROM; Herzogenrath: Videokunst, S. 37, 168; Oßwald: Steiner, S. 79; Schneckenburger: documenta 8, Bd. 2, S. 297 (mit Gerz‹ Begründung für »The Crossing of Absence«); Weskott: Performances, S. 178; s. Kap. 3.1.3.

nitoren eine Gummischnur um Gerz‹ Hals zu sehen, sondern eine Gummischnur ist auch durch ein Loch in einer Stellwand und zwischen beiden Monitoren gezogen. Beobachter können die durch Stellwände abgegrenzte Koje über einen Zugang betreten, an dem Seil ziehen und den Effekt auf den Monitoren beobachten. Das Kreuz, das die Achsen Seil und Monitore bilden, wiederholen vier Schwarzlichtlampen am Boden. Die Fortsetzung und das Ende der Gummischnur am Hals des Akteurs sowie zwei (mit den Monitoren verbundene) Kameras sieht der Beobachter, wenn er um die Koje geht. Der Akteur bemüht sich – auf einem Stuhl sitzend – der Gummischnur Spannung zu geben. Die Performance endet mit Gerz‹ Erschöpfung (nach ca. 20 Min.) oder – wie bei einer Aufführung geschehen – mit einem Publikumseingriff, einem Schnitt durch die Gummischnur.

Anders als Acconci in »Claim« bedroht Gerz in »Purple Cross for Absent Now« nicht den Beobachter, sondern wird bedroht: Der Künstler versetzt sich durch die Position, die er in seiner Installation einnimmt, in die Rolle, die in Acconcis »Claim« der passiv reagierende »Teilnehmer« erhält. Während in »Claim« die »visitors«/»Besucher« mit der Aktion Acconcis rechnen müssen, so muß Gerz in »Purple Cross for Absent Now« mit aktiv agierenden »Teilnehmern« aus dem Publikum rechnen. Gerz thematisiert den Abbau von Hemmschwellen durch Bildübertragung, während Acconci Bildübertragung zur Frühwarnung und damit als Hemmschwelle vor einem sich in enthemmte Gewaltbereitschaft versetzenden Akteur einsetzt. Auf konzeptuell ausgerichtete amerikanische Performances, wie sie 1970-71 Dan Graham, Dennis Oppenheim und Vito Acconci mit Video-Closed-Circuits realisierten, und die Bild (mit Körperbild im Bildkörper)-Körper (im Realraum)-Relationen noch als Modelle für Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« vorführten, antworten im weiteren Verlauf der siebziger Jahre europäische KünstlerInnen in Performances mit Video-Closed-Circuits, die Sozialverhalten direkt mit Kunstpublikum (Odenbach, Flatz, Gerz) oder indirekt in Modellsituationen für Bezüge zwischen verhaltensleitenden sozialisierten Codes (Rosenbach) thematisieren.

Weibel, Odenbach, Gerz und Flatz problematisieren Bezüge zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« durch die Aktion unter – (Weibels »Action Lecture«), abbrechende (Flatz) und ihren Aktionsverlauf bestimmende (Gerz) oder mitbestimmende (Odenbach, Weibels »Audience Exhibited«) Zuschauerbeteiligung.

Performances mit Video-Closed-Circuit von Peter Weibel (Audience Exhibited, Wien, 11.4.1969, in: s. Anm. 567), Vito Acconci (Claim, New York, 10.9.1971, in: s. Anm. 572), Marina Abramovic/Ulay (Imponderabilia, Bologna, 1.7.1977, in: s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 591, Kap. 7.2), Marcel Odenbach (Das große Mißverständnis, Basel, 1978, in: s. mit Anm. 577) und Jochen Gerz (s. o.) widerlegen die These, daß »participation« (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.2) in Performances von Künstlern seit Ende der sechziger Jahre keine Rolle spiele (s. Kap. 1.1.1 mit Anm. 8).

Besonders Weibel, Graham, Acconci, Odenbach und Gerz integrieren eine Spannung zwischen »Beobachtung erster« und »zweiter Ordnung« (»Beobachtung von Beobachtungen«, s. Kap. 1.1.2, 1.1.3), zwischen visueller Wahrnehmung und der Rekonstruktion der Relation zwischen Wahrnehmbarem und dem Schaltkreis, der Kamera und Monitor verbindet, zwischen sichtbarer (Aktions-)›Form‹ und der Rekonstruktion der Relation zwischen ›Form‹ und nicht sichtbarer ›Funktion‹. Der Beobachter, der bei Weibel, Acconci und Gerz zu rekonstruieren versucht, welche Art der Einbettung des Performers und welche Art der Selbstverortung des Besuchers/»Teilnehmers« in einem Closed-Circuit zu Spannungen zwischen »Beobachtungsoperationen« auf Ebenen »erster« und »zweiter Ordnung« führt, kann sich zum Anstieg auf eine Ebene der »Beobachtung dritter Ordnung« provoziert sehen, auf der Beobachtungsverhältnisse konzeptualisierbar werden. Anders als in reflexiven Formen der Concept Art wird diese Konzeptualisierung nicht werkintern expliziert, sondern durch Beobachtungsmodelle provoziert. Die Arretierung von »Beobachtungsoperationen« auf der Ebene »zweiter Ordnung«, wie sie Henry Flynt in dem Artikel »Concept Art« (s. Kap. 2.4.2) vorführt, wird in Concept Art explizit und in Performances mit Closed-Circuit implizit aufgehoben. Da es sich anbietet, die erwähnten Performances mit Video-Closed-Circuits von Weibel, Graham, Acconci, Odenbach und Gerz als Modelle für Brechungen der »Beobachtung dritter Ordnung« zu lesen, sollten Beobachter theoretische Denkrahmen einführen. Mit den von Rezipienten zu entwerfenden Denkrahmen sollten modellintern angelegte Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« explizierbar sein. Seit 1966 führen Künstler der Concept Art in ihren theoretischen Beiträgen (Art & Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth)[581] vor, wie Denkrahmen für die Ebene der »Beobachtung dritter Ordnung« entwerfbar sind. Concept Art liefert mit ihren expliziten Denkrahmen das Komplement zu Performances, vor allem zu Performances mit reaktiven Systemen, die sich als Modelle der Beobachtung von Weisen der »Weltbeobachtung« – bevorzugt von Weisen der Rückkoppelung von Beobachter- an »Beobachtungsoperationen« – lesen lassen.

In Performances mit Video-Closed-Circuit zeigen sich Aktricen und Akteure gleichzeitig als »observer«/»Beobachter« der Bildpräsentation auf dem Monitor und »par-

---

[581] »Beobachtung dritter Ordnung«: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 240.
Art & Language: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 14, 18, 24-27, 31, 33ff., 37, 42f., 48f., 56f., 65ff., 78, 112ff., 117-126, 136-140, 142f., 148, 152f., 159-163, 197ff., 217-222, 295-319, 323ff., o. P. mit Abb.5, 10, 18-23; Dreher: Kunst 1994, S. 81, 91-99; Harrison: Essays; Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann; s. Kap. 2.4.2.
Victor Burgin, Joseph Kosuth: Burgin: Works; Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 20-23, 37, 42f., 56f., 67, 70-75, 77ff., 95, 111f., 117, 125, 139, 152-155, 157ff., 166-171, 191f., 196f., 281-294, 325, 327, o. P. mit Abb.6f., 17; Dreher: Kunst 1994, S. 88-91, 109; Inboden: Kosuth.

ticipant«/»Teilnehmer« im reaktiven System. Aktricen und Akteure führen in Performances mit Video-Closed-Circuit exemplarisch Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« vor. PerformerInnen wie Rosenbach, Acconci (in »Corrections«) und Graham werden zu »Beobachter«-»Teilnehmern« (s. Kap. 2.4.1.1), die das reaktive System aktivieren und seine Möglichkeiten demonstrieren. Die Aktrice/der Akteur stimuliert als »Teilnehmer« die Sensoren (Videokameras) des reaktiven Systems durch Beobachteroperationen. Den Monitor-Output als Folge der auf Sensoren-Input reagierenden Systemoperationen beobachtet die Aktrice/der Akteur, von der operierenden »Teilnehmer«-Haltung der Realisation in die »Beobachter«/»observer«-Haltung, von Beobachter- zu »Beobachtungsoperationen« (s. Kap. 1.1.2), switchend. Zur Neustimulierung für weitere Explorationen der Systemmöglichkeiten switcht sie/er wieder in die »Teilnehmer«-Position, führt Beobachteroperationen aus und switcht Systemoperationen abwartend in die »Beobachter«-Haltung u. s. w.

Dieses Switchen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« führt die Aktrice/der Akteur »visitors«/»Besuchern« von Performances mit Closed-Circuits vor: Der »Besucher« beobachtet die Beobachteroperationen der Aktrice/des Akteurs. »Besucher« können in »Beobachtung zweiter Ordnung« die im Closed-Circuit von PerformernInnen vorgeführte Relation Aktion-Reaktion als ein Modell erfassen. Dabei rekonstruieren »Besucher« in weiteren »Beobachtungsoperationen« die Möglichkeiten der Aktrice/des Akteurs, weitere (Beobachter-)Operationen im Closed-Circuit durchzuführen. Der »Besucher« koppelt die Beobachteroperationen von Aktricen und Akteuren an ihre/seine eigenen »Beobachtungsoperationen« und vergleicht ihre/seine konzeptuelle Selbstverortung ›im‹ Closed-Circuit-System mit der an Beobachteroperationen erkennbaren Selbstverortung der Aktrice/des Akteurs. Die Rekonstruktion der möglichen »Beobachtungsoperationen« einer Aktrice/eines Akteurs kann der »Besucher« von Performances mit Closed-Circuits als Modell zur Konzeptualisierung von Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« und damit zur Rekonzeptualisierung von für (die Suche nach Weisen der) »Weltbeobachtung« relevanten Aspekten einsetzen. Relationen zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen (s. Kap. 1.1.2) kann ein »Besucher« dieser vorgeführten Modelle in »Beobachtung dritter Ordnung« rekonstruieren.

Durch Bausteine im Closed-Circuit System wie Kamera, Monitor sowie das projizierte Bild verändernde technische Elemente – so zum Beispiel Mischer, Time-Delay, Videosynthesizer und computergestützte Bildverarbeitung[582] – ergibt sich

[582] Mischer, Time-Delay, Videosynthesizer, computergestützte Bildverarbeitung: Davis: Artculture, S. 187; Decker: Paik, S. 18-23; Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 46, 119-122, 302-305; Dinkla: Pioniere, S. 40 mit Anm. 115, S. 179; Dreher: Beobachter, S. 409, 415-420; Dreher: Prix; Dreher: Weibel, S. 34-40; Dunn: Eigenwelt, S. 65, 70f., 122-129; Francke: Computergraphik; Hall/Fifer: Video, S. 179f., 185ff., 187-294, 464-475;

für »Beobachtungsoperationen« die Notwendigkeit einer Konzeptualisierung der elektronischen Funktionen. In dieser Konzeptualisierung des Systems aus Stromkreis, Sensoren, Effektoren und Sensoren-Input verarbeitenden beziehungsweise Effektor-Output verändernden Komponenten sind die einzelnen Bausteine meist nur noch als Black Boxes vergegenwärtigbar. Von den Kopplungen der Komponenten im ›unsichtbaren‹ Schaltkreis eines Closed-Circuits sind am Installationsort meist nur die beiden Enden – die Datenein- (Sensoren) und – ausgabemedien (Effektoren) – erkennbar. Die mentale Rekonstruktion der elektronischen Funktionen muß mit der Konzeptualisierung der Körpersprache einer Aktrice/eines Akteurs im Closed-Circuit vermittelt werden, wenn erkannt werden soll, wie die Aktrice/der Akteur die von ihr/m manipulierbaren Systemteile – bei Closed-Circuits die Sensoren – in seine Organisation des Bewegungsablaufs integriert. Die ›unsichtbaren‹ Schaltwege sind mittels mentaler ›Funktionspläne‹ rekonstruierbar, die nicht mit dem realen Schaltkreis übereinstimmen müssen, aber die Relation In/Output in beobachterzentrierter Weise wiedergeben. Diese nicht elektronik-, sondern beobachterzentrierten Funktionspläne konzeptualisieren Möglichkeiten der Reaktion des Systems auf Außenreize, an denen sich die Organisation von Handlungsplänen für Beobachteroperationen im Closed-Circuit orientieren kann. Im Unterschied zu den elektronischen Schaltplänen explizieren die beobachterzentrierten Funktionspläne die Spielräume für Reaktionen auslösende Operationen: Formulierbar sind sie als Pläne möglicher Handlungen von AgentInnen – seien es PerformerInnen oder »Besucher« – im reaktiven System. Diese Pläne können die Relation In-/Output so explizieren, daß auch ohne elektronische Kenntnisse vorher gesehen werden kann, welche Sensorstimulierung zu welcher Effektorreaktion führen muß.

Zu unterscheiden sind interne und implizite Beobachteroperationen: Intern ist ein Set möglicher Beobachteroperationen, auf die ein System reagieren kann, durch die Software und die Funktionsweisen der Realisate des Schaltplans (Hardware) vorprogrammiert. Die intern programmierten und im Schaltplan angelegten Reaktionsweisen auf AgentInnen-/Beobachteroperationen sind mittels Schreibweisen, die in der Informatik üblich sind, explizierbar. Die impliziten Beobachteroperationen, die eine reaktive Installation nahelegt, und die in Performances eine Aktrice/ein Akteur oder andere »Teilnehmer« vorführen können, sind in benutzer- und handlungsorientierten Sprachen konzeptualisierbar.[583]

Herzogenrath: Paik 1983, S. 72-77; Krueger: Reality; Lampalzer: Videokunst, S. 32ff.; Perrée: Video, S. 6, 32f.; Russett/Starr: Animation, S. 180-202, 206-210; Torcelli: Video, S. 38, 41ff., 52-55; Weibel: Geschichte.

583 Agenten, Sensoren und Effektoren: s. Anm. 600.
»impliziter« und »interner Beobachter«: Dreher: Weibel, S. 48ff., bes. Anm. 49; s. Anm. 584f.

Über eine Konzeptualisierung der möglichen Beobachteroperationen in Funktionsplänen können »Besucher« die in Performances mit Closed-Circuit von einer Aktrice/vom Akteur vorgeführten und in Installationen mit Closed-Circuit real selbst oder von anderen »Besuchern« ausgeführten Beobachteroperationen als nur einen Teil der intern möglichen Operationsweisen reflektieren und so weitere mögliche Operationsweisen[584] antizipieren, ohne sie alle in Performances vorgeführt zu bekommen oder selbst ausführen zu müssen. Die Differenz real ausgeführte-(mögliche beziehungsweise) implizite Beobachteroperationen und die Differenz implizite-interne Beobachteroperationen sind zwei Brechungen von reaktiven Modellen für »Weltbeobachtung«. Mittels exemplarischer Vorführung der Sensorenaktivierung durch Aktricen/Akteure und/oder »Beobachter«-»Teilnehmer« und der Reaktionsmöglichkeiten von Effektoren provozieren reaktive Systeme in Performances zur Rekonzeptualisierung von Modellebenen der Relationen zwischen »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen.

Wie in Body Art (s. Kap. 2.6) setzen sich Künstler in Performances mit Closed-Circuits selbst als Material zur Vorführung des eigenen Modells ein. Viele Performances mit Closed-Circuits setzen den Künstler als Vorführer der Reaktionsmöglichkeiten seiner Installation voraus, während reaktive Installationen mit Closed-Circuit den exemplarischen Künstler-»Teilnehmer« durch den »Beobachter«-»Teilnehmer« ersetzen.[585] Der Performer hat einen Handlungsplan, wie er eine

---

[584] Gemeint sind mit »Operationsweisen« in diesem Zusammenhang Muster der Effektorreaktion auf Sensorenreizung (Bei Video-Closed-Circuits ist die Kamera der Sensor und der Monitor der Effektor). Der Reiz besteht aus Informationen, die Sensoren eines Systems Beobachteroperationen zu entnehmen in der Lage sind, die Agenten/Beobachter ausführen. Das System kann über mechanische und/oder elektronische Verarbeitung und die Weiterleitung der verarbeiteten Daten an seine Effektoren (Output-Medien, s. Anm. 600) mit Output-Operationen reagieren. Zwei Beobachtersysteme – menschliche des Agenten und maschinelle (elektronische und mechanische) – können agieren und reagieren. Mangels Lernfähigkeit sind maschinelle computergestützte reaktive Systeme meist noch nicht zu einem Feedback fähig, durch den neuer Input zu einer Reorganisation der Sensorenaktivierung-Effektorreaktion-Muster führen würde. Auch wenn die Umweltsensitivität der maschinellen Beobachtersysteme noch nicht zu einer dynamischen, lernfähigen Selbstorganisation führt, können maschinelle Beobachtersysteme Folgen für die Selbstorganisation menschlicher Beobachtersysteme haben, wenn nicht die Fähigkeiten des funktions- und programminternen Beobachters entscheidend sind, sondern die mit unterschiedlich stark beschränkten Möglichkeiten des »internen Beobachters« geschaffenen Möglichkeiten für menschliche »Beobachtungsoperationen«/»implizite Beobachter« (s. Anm. 585). Künstlerische Beobachtungsmodelle sind auf Folgen für die menschliche Organisation der (zur Selbstorientierung im Alltag verwendeten) Weisen der »Weltbeobachtung« hin konzipiert. Beobachtungsmodelle stellen der Rekonstruktion des modell(nicht programm-)internen Beobachters kunst-, philosophie- und naturwissenschaftsrelevante Probleme.

[585] Über reaktive Installationen mit Video-Closed-Circuit: Bischoff: Kunst, S. 68;

Closed-Circuit-Installation nutzt. Eine von jedem »Beobachter« aktivierbare Closed-Circuit-Installation dagegen muß entweder so konzipiert sein, daß sie ohne vorgegebenen Handlungsplan verwendet werden kann, oder dem »Beobachter«-»Teilnehmer« muß eine Handlungsanleitung gegeben werden. Die reaktive Installation kann handlungsoffen sein, während die Performance mit Closed-Circuit durch die Vorführung an Offenheit einbüßt, kann aber die Offenheit denkbarer Handlungsmöglichkeiten auf die Ebene der Imagination, auf die in »Beobachtungsoperationen« vorstellbare »mögliche Partizipation«, verlegen. Wenn PerformerInnen wie Abramovic/Ulay (s. Kap. 3.1.3) und Jochen Gerz ihren Körper als passives Funktionsteil in eine Closed-Circuit-Installation integrieren, dann wird diese Konstella-

---

Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 38-49; Dinkla: Geschichte, S. 13ff.; Dinkla: Pioniere, S. 38ff.; Dreher: Beobachter, S. 414-417; Hall/Fifer: Video, S. 159; Hünnekens: Betrachter, S. 22-28; Lampalzer: Videokunst, S. 27; Torcelli: Video, S. 37-44.

Söke Dinkla kritisiert d. A., er übersehe, daß die »anleitende Autorität« (Bischoff: Kunst, S. 68) des Happeningleiters (z. B. Allan Kaprow, s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 166, Kap. 3.1.3 mit Anm. 587) in reaktiven Installationen »gerade das Programm ist.« (Dinkla: Pioniere, S. 41 mit Anm. 119) D. A. übersieht dies nicht, sondern schreibt weder dem »reaktiven System« eines Closed-Circuit (mit einem mittels Schaltplan und einer räumlichen Verteilung von Kamera und/oder anderen Sensoren sowie Monitoren und/oder anderen Effektoren funktionalen, quasiprogrammierten Set von Reaktionsmöglichkeiten auf Beobachteroperationen) noch dem Programm einer reaktiven Installation mit computergestützter Datenverarbeitung imperativische Funktionen als »anleitende Autorität« zu. Die funktional angelegten und programmierten Reaktionsmöglichkeiten werden in Dreher: Weibel, S. 48ff. mit Anm. 49 und im vorliegenden Text oben als »interner Beobachter« rekonstruiert, von dem die Rekonstruktionen der Reaktionsmöglichkeiten durch Rezipienten im Wechselspiel zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« zu unterscheiden sind, die vom technischen Equipment und von Programmiersprachen keine Kenntnis besitzen müssen. Die Ebene des »impliziten Beobachters« und seine »Beobachtungsoperationen« sind von der Ebene des »internen Beobachters« und damit von Fragen der im reaktiven System durch mechanische und elektronische Elemente angelegten Möglichkeiten, auf Beobachteroperationen zu reagieren, zu unterscheiden. Die Relationen zwischen »internen« und »impliziten« Beobachteroperationen sind vielfältig und folglich nicht nur eine Frage der »anleitenden Autorität«. Systeme aus mechanischen und elektronischen Bausteinen können Funktionen festlegen, nicht aber, wie diese in »Beobachtungsoperationen« rekonstruiert, Handlungspläne für Beobachteroperationen entworfen und wie das Präsentierte semantisiert wird/wie präsentierten Zeichen Bedeutungen zugeordnet werden.

Kaprow hat die Aufsicht des Happeningleiters in »Calling« (1965, s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 177) durch multilokales Aufteilen in viele Aktionsfelder teilweise und in »Self-Service« (1966, s. Anm. 30, Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 179, Kap. 2.4.2 mit Anm. 253) zusätzlich durch Verzicht auf die in Proben möglichen Festlegungen und Anleitungen ganz aufgegeben: Dinkla berücksichtigt Kaprows Rekonzeptualisierung des »›participation‹ Happenings« nicht.

tion so handlungsoffen für »Beobachter«-»Teilnehmer« wie reaktive Installationen (s. Kap. 3.1.3) – anders ausgedrückt: Die/der KünstlerIn wird als passiver »Teilnehmer« in das System auf die gleiche Art wie mechanische und elektronische Komponenten integriert: Die/der KünstlerIn-Aktrice/Akteur macht sich zur Komponente unter Komponenten.

Das Aktionstheater beziehungsweise die Performance als in der »Zeitdimension« organisiertes künstlerisches Medium beziehungsweise als bis in die sechziger Jahre zentrale Weise der Medienkombination in »Intermedia Art« (s. Kap. 1.1.5) bekommt durch die Videotechnik seit Ende der sechziger Jahre Konkurrenz von zwei Seiten: Von der Videoperformance (s. Kap. 2.6) und von Installationen mit Closed-Circuit. Videoperformances und Performances mit Closed-Circuits werden in den siebziger Jahren zur Problematisierung der Relation Körperzeichen-Zeichenkörper (s. Kap. 4.1) als komplementäre Medien verwendet. Videoperformances und Performances mit Closed-Circuits hat unter anderen Joan Jonas in »Organic Honey's Visual Telepathy« (1972, s. Kap. 3.1.3) in medienspezifisch modifizierten Realisationen eines Basiskonzepts eingesetzt.

Mit den Möglichkeiten der Selbstbeobachtung in Echtzeit für »Beobachter«-»Teilnehmer« in Video-Closed-Circuit-Installationen und für Aktricen/Akteure in Videoperformances ist Medienkunst (als Kunst mit neuen Medien und »Intermedia Art«) nicht mehr vorwiegend in Bereiche der Performance Art/des Aktionstheaters integriert, sondern öffentliche Aktionen sind in den siebziger Jahren nur noch eine unter anderen Möglichkeiten einer um die »Zeitdimension« erweiterten Medienkunst. Performance Art/ Aktionstheater hat in der erweiterten ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) der siebziger Jahre ihren/seinen zentralen Stellenwert für die Entwicklung von »Intermedia Art« und neuen Medien, der ihr/ihm in der Kunstgeschichte seit Ende der fünfziger Jahre zukommt, eingebüßt.

In Performances der neunziger Jahre von Stelarc und Antúnez Roca (s. Kap. 3.2) erhält die Performance zwar nicht ihren Stellenwert als dominant körperorientierte Kunst zurück, doch gelingt es, durch die Integration eines menschlichen Körpers in elektronische Installationen die Spannung zwischen menschlicher und maschineller Organisation auf eine drastisch-anschauliche Weise zu problematisieren, wie sie von Video-Closed-Circuits der siebziger Jahre, die – so Jochen Gerz in »Purple Cross for Absent Now« – PerformerInnen als passive, von »Besucher«-»Teilnehmern« aktivierbare Installationsteile einsetzen, antizipiert wird. Im Rahmen der um Mittel und Medien neuer Elektronik erweiterten Pluralität von kunstintern möglichen Medienkombinationen gewinnt die Performance als Form der Intermedia Art, die menschliche Körper als Medium einsetzt und mit anderen Medien kombiniert, in den neunziger Jahren wieder an Bedeutung.

3.1.3 Die Kamera und/oder Beobachter in Aktion

Zu Dia- und Filmprojektionen (s. Kap. 3.1.1) kommen ab 1964 reaktive Bildsysteme neu als Bestandteile von Multi- und Intermedia-Performances hinzu, die Aktionen aufnehmen und in Echtzeit projizieren können (s. Kap. 3.1.2). Vorläufer der in Alex Hays »Grass Field« (1966) in Echtzeit projizierten künstlerischen Aktion sind Pablo Picassos Malperformance auf vertikaler Glasplatte in Paul Haesaerts Film «Visite à Picasso» (1950)[586] und Hans Namuths/Paul Falkenbergs Pollock-Film mit einer von unten aufgenommenen Malaktion auf horizontaler Glasplatte (1951, s. Kap. 2.3.1). Der Beobachter sieht in Performances mit Video-Closed-Circuit (s. Kap. 3.1.2) nicht mehr entweder eine Aktion mit Filmproduktion oder einen Film mit aufgenommener Aktion oder beides nacheinander, sondern simultan Aktion, Projektionsproduktion und Projektion. Der Film als Produkt wird ersetzt durch ein elektronisches Übertragungssystem, das ohne Bildträger und in Echtzeit Aufgenommenes projiziert. Zur Dokumentation des von der Kamera im Verlauf der Aktion Registrierten kann aber die Bandaufnahme eingeschaltet werden: Die in die Performance integrierte Echtzeitprojektion läßt sich als Dokument auf einem Bildträger festhalten. Auch können mit Kameras dokumentierende und die Kamera eines Closed-Circuit bedienende Personen als »Teilnehmer« in Aktionen integriert werden: Aus die Kamera bedienenden, aktionsexternen Personen wie Paul Haesaert und Hans Namuth sind Koaktricen und Koakteure geworden.

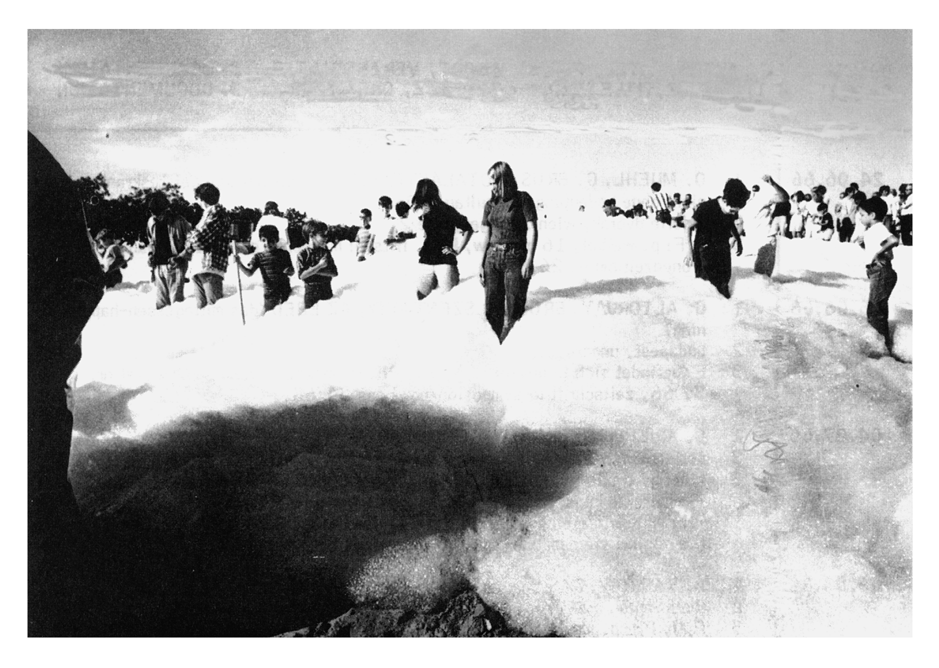
Eine in die Performance integrierte »Beobachter«-»Teilnehmer«-Relation problematisiert Allan Kaprow 1968 im Gespräch mit Richard Kostelanetz aus Anlaß des Kameramannes der CBS, der 1966 »Teilnehmer« im Happening »Gas« war: »I am trying to make the cameramen a functioning part.«[587] Kaprow und der Kameramann sind als »Teilnehmer« von »Gas« auch »Beobachter« von jeweils einem der möglichen aktionsinternen Standpunkte. Im »›participation‹ Happening« »Gas« sind die herausragenden Rollen von Kaprow als Aktionsleiter und vom Kameramann an der Schnittstelle zur TV-Übertragung, dem Tor zu einer weiteren, indirekt anwesenden Öffentlichkeit, problematisch. Die Sonderstellungen von auktorialem Aktionsleiter und Kameramann unter anderen »Teilnehmern« werden relativiert durch die Unmöglichkeit, einen Blickpunkt mit totaler Übersicht einnehmen zu können.

Der »Beobachter«-»Teilnehmer« kann in »›participation‹ Happenings« wie »Gas« zwischen selbstbezogenen Beobachteroperationen für eigene »Beobach-

---

[586] Hay, Alex-Grass Field, 9 Evenings: Theater & Engineering, s. Anm. 293, New York City, 14. und 23.10.1966, in: s. Kap. 2.4.3, 3.1.2 mit Anm. 565.
Haesaert, Paul-Visite à Picasso, 1950, Film, in: Krauss: Unconscious, S. 301, 328.

[587] Kostelanetz: Theatre, S. 122.
Kaprow, Allan (mit Frazier, Charles)-Gas, New York, 6.-8.8.1966, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 166.



43 Kaprow – Gas, 1966

tungsoperationen« und fremdbezogenen Beobachteroperationen der Kooperation mit Operationen anderer »Beobachter«-»Teilnehmer« wechseln:

> So I tried to work into my thinking moments of rise and fall, of quietude and activity, where the same person, who is looking at one moment would then find it possible to act and then return to looking, rather than having it only one way.[588]

Der Kameramann ist zwar »Teilnehmer« unter anderen »Teilnehmern«, doch an deren Wechsel zwischen »Beobachtungs-« und interaktiven Beobachteroperationen ist er nicht beteiligt. Seine Operationen dienen dazu, via Kamerabeobachtung für aktionsexterne »Beobachter«/»observer« ein Fenster zum interaktiven Geschehen zu schaffen. Der Kameramann bedient die Schnittstelle zwischen »Teilnehmern«/Gefilmten und TV-»Beobachtern«. Der Kameramann konstituiert diese Schnittstelle, indem er in Positionen von »Teilnehmern« Beobachtung an das Medium TV liefert.

Auch Otto Mühl überführt 1970 in seiner Aktion »Manopsychotik 2« im Kölnischen Kunstverein die Kamera in Aktion: Die Kamera wird an die Vagina einer unbekleideten Aktrice geführt und bewegt. Die Aktrice reagiert mit Zittern und

[588] Allan Kaprow, 13.12.1966, in: Kaprow/Segal/Siegel: Environments, S. 169.

Schreien, die nicht eindeutig als Anzeichen für Lust oder für Schmerz identifizierbar sind. Die aktionsinterne Kamera und der Kameramann in Aktion werden von einer zweiten Kamera gefilmt: Der Film der Aktion führt eine der Beobachtungsmaschinen als Requisit eines Akteurs vor.[589] Die Kameraleute und der Träger des Mikrofons sind entkleidet wie die Aktricen und Akteure. Die Kameraleute sind selbst Koakteure, die sich wechselseitig mitfilmen. Der Film ›doppelt‹ Kamera- beziehungsweise Beobachtungspositionen in aktionsin- und -externe Instrumente beziehungsweise in in- und externe Beobachteroperationen: Ein Filmbeobachter sieht durch die vom aktionsexternen Kameramann bewegte Kamera auf die Bewegungen eines aktionsinternen Kameramannes. Die Kameraleute können ihre Rollen zwischen aktionsinternem »Teilnehmer« und aktionsexternem »Beobachter« wechseln, da jeder der beiden Kameramänner den anderen (und den Mikrofonträger) mitfilmen kann. Die Grenzziehung zwischen aktionsin- und -externen Bereichen, zwischen Teilnahme und Beobachtung wird durch die (Ent)Kleidung der Kameraleute in die Aktion und in den Aktionsfilm integriert. Die Grenze Aktion/Nicht-Aktion wiederholt sich in der Aktion und im Aktionsfilm als in sie integrierte Differenz Aktion (mit anderen Akteuren)/(Aktion für die) Dokumentation: intern (extern/intern) (s. Kap. 4.1).

Babette Mangolte bedient 1973-74 in Joan Jonas' Performances »Organic Honey's Vertical Roll« und »Funnel« die über Video-Closed-Circuit an einen Monitor angeschlossene Kamera. Die Kamerafrau ist zwar »Teilnehmer« der Performance, aber nicht Koaktrice von Jonas, die als Self Performerin agiert. Die Kamerafrau bewegt sich außerhalb des Aktionsbereichs der Self Performerin, wobei sich in »Organic Honey's Vertical Roll« die Grenzen der Bereiche von Jonas und Mangolte im Verlauf der Aktion verschieben: Mangolte steht vor sowie in der Aktionsfläche, um die Kamera so um Jonas führen zu können, daß die von letzterer gewünschten Bilder in Echtzeit auf einen Monitor übertragen werden. Das Publikum folgt dem Aktionsverlauf in »Organic Honey's Vertical Roll« und »Funnel« über zwei Beobachtungsstandpunkte – dem eigenen auf die Aktrice und dem fremden der Kamerafrau, dessen Blickwinkel auf dem Monitor präsentiert wird.

In »Funnel« dienen Jonas ein weißer Papiertrichter und andere Schatten auf Projektionsflächen aus weißem Papier werfende Körper, um Beobachtern die Differenz

---

[589] Mühl, Otto-Manopsychotik 2, Kölnischer Kunstverein, Köln, 8.11.1970 (Film: »9.11.1970« mit »Manopsychotik 1« und »2«, Kamera: J. Siegert u. a., Verleih: P.A.P. Kunstagentur, München), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 214, 263, Nr.80. Der Schnitt des Materials beider Kameras ist klassisch narrativ, realistisch: Der Film stellt einen dem Aktionsgeschehen entsprechenden, aber durch Schnitte verdichteten Handlungsstrang vor.

des Blickwinkels zwischen ihrer Perspektive auf die zum Teil rechts sitzende Aktrice und dem links aufgestellten Monitor mit einem Bild vorzustellen, das den Blickpunkt der Kamerafrau auf Jonas zeigt: Wie das Monitorbild eine Körper-Schattenkonstellation zeigt, die auf die Position der Kamera verweist, so verweisen Beobachter die unvermittelte Aktrice und ihr Schatten auf ihren eigenen Standort. Der Zuschauerbereich ›vor‹ dem Aktionsraum wird an diesen über die sichtbare Kamerafrau rückgekoppelt. Es geht nicht, wie im »environmental theater« (s. Kap. 2.5.3) um Standpunkte der Beobachter im Aktionsraum, sondern um die Relationen der Beobachter zum Aktionsraum. Der Blickpunkt der Beobachter links oder rechts von der Kamerafrau und neben oder hinter ihr wird in Relation zum Modellblickpunkt (der Kamerafrau) gesetzt und so als Standpunkt unter anderen thematisiert. Die Externalisierung der Kameraposition aus dem Aktionsbereich ermöglicht die Internalisierung des von der Kamera für den Monitor gelieferten Bildes eines externen Kamerablickwinkels. Das Modellbild auf dem Monitor wird zum Rahmen mit Bild vom Aktionsfeld im Aktionsfeld, das als trichterförmig sich nach hinten verengender bühnenartiger ›Rahmen‹ präpariert wurde: Der Monitor wiederholt als Bild im Aktionsbild dessen bildhafte Anlage.

In »Organic Honey's Vertical Roll« gibt der Monitor Kamerastandpunkte wieder, in denen sich auch Ineinanderblendungen von direkter und mittels Spiegel vermittelter Aktion ergeben. So sind in einer Szenenaufnahme Jonas' Gesicht und ihre über die Stirn hochgeschobene Maske gleichzeitig zu sehen: Der Kamerablick von oben auf die über einem Spiegel knieende Performerin ergibt auf dem Monitor ein Nebeneinander von Maskenbild und Spiegelbild von Jonas' Gesicht. So ist Jonas' Kopf auf dem Monitor nicht direkt, sondern nur gebrochen in gespiegeltes Gesicht und Maske, in über Spiegel vermitteltes und verdecktes Selbst zu sehen. Videoprojektionen werden von Jonas in »Organic Honey's Vertical Roll« als elektronischer Spiegel eines realen Spiegels eingesetzt. Das Beobachtungssystem Video-Closed-Circuit liefert einen Beobachtungsrahmen, den Jonas als in Innenbrechungen – zum Beispiel durch Grenzverschiebungen zwischen Aktrice und Kamerafrau und in Brechungen der Relationen zwischen Kamera, Spiegel und Realaktion – mehrfach wiederkehrendes Außenbild einer Person und als Verschiebung der Grenze Selbst/Nicht-Selbst problematisiert. Das Selbst wird durch Vervielfältigung der Grenze Selbst/Nicht-Selbst in Spiegelungen und Monitorbildern als nicht eindeutig und deshalb in immer neuen Variationen bestimmbar ausgewiesen.[590]

In der Doppelfunktion als Aktionsrequisit und Beobachterinstrument kehrt die Kamera auch in Performances mit Video-Closed-Circuits und fest installierter Kamera wieder. In den folgenden Performances mit statischen Kameras und statischen

[590] Jonas, Joan-Organic Honey's Visual Telepathy/Organic Honey's Vertical Roll, Lo Giudice Gallery, New York, 1972/Galleria L'Attico, Rom 1972/Ace Gallery, Los An-

Aktricen/Akteuren wird das Wechselverhältnis zwischen »quietude and activity«, zwischen »looking« and »to act« (Kaprow, s. o.) von »Beobachtern« als »Teilnehmer« vorgeführt.

Marina Abramovic und Ulay verengen 1977 den Zugang zu einem Ausstellungsraum: Aktrice und Akteur stehen entkleidet im Eingang eines von der Straße zugänglichen Raumes und drücken ihre Rücken gegen beide Türpfosten. Eine Kamera nimmt die ein- und austretenden, sich zwischen den passiven PerformerInnen durchzwängenden GaleriebesucherInnen auf. Ein Monitor im Innenraum zeigt den Eingetretenen die Ein- und Austretenden. Das Publikum wechselt zwischen »to act« beim Ein- sowie Austreten und »looking« vor der Monitorprojektion.[591]

Gerz liefert in »Purple Cross for Absent Now« (1979, s. Kap. 3.1.2) den »Besuchern« Gelegenheiten, zwischen »to act« und »looking« zu wechseln: Wer seiner Beobachtung der Folgen auf dem Monitor mißtraut, kann sich überlegen, ob er nicht wieder zieht, bis er sicher ist, daß ein Zusammenhang zwischen Seilspannung und auf dem Monitorbild erkennbarer Anspannung in Gerz‹ Gesicht besteht. In diesen Zusammenhang können sich Beobachter im Partizipationsraum, in dem der Performer nur via Bildprojektion zu sehen ist, vertiefen und mißachten, daß der Zusammenhang zwischen Monitorbild und Seilzug kein technisch erzeugter wie in einer reaktiven computergestützten Bildsimulation sein kann. Die Beobach-

---

geles, 1972/Festival d'Automne, Musée Galleria, Paris, 1973 (mit Babette Mangolte an der Kamera)/Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York, 1980/u. a. (Video, 23 Min., s/w, Ton, Kamera: Joan Jonas/Linda Patton. Vertrieb: Electronic Arts Intermix, New York), in: Almhofer: Performance, S. 78-82, Abb.34ff.; Crimp: Jonas, S. 10ff.; Goldstein/Rorimer: Object, S. 137ff., 337; Hall/Fifer: Videos, S. 147f., 366; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.107f.; Jonas: Scripts S.44-58, 125, 130, 136ff: Jonas/Jong: Honey; Junker: Jonas, S. 88, 90, 92-95; Kaye: Art, S. 92, 101; Lippard: Center, S. 91; Lischka: Performance, S. 150f.; Morgan: Conceptual Art, S. 95; Oßwald: Steiner, S. 104, 106, 235; Simon: Scenes, S. 75ff.; Szeemann: documenta 5, S. 16.111; Vergine: Corpo, o. P.; White: Interview Jonas, S. 11, 20.

Jonas, Joan-Funnel (mit Babette Mangolte an der Kamera), The Kitchen: Center for Video, Music and Dance, New York, 1974, in: Almhofer: Performance, S. 82-85, Abb.37f.; Carroll: Jonas, S. 52f.; Crimp: Jonas, S. 11f.; Goldberg: Performance 1998, S. 188f.; Grüterich: Performance, S. 149-153; Hall/Fifer: Video, S. 142, 146-149; Jonas: Scripts, S. 60-64; Junker: Jonas, S. 90.

Selbst und Nicht-Selbst: Dreher: Weibel, S. 56f. mit Anm. 15; Jones: Body, S. 120.

Zu den Kamera- und Beobachterstandpunkten: s. Joan Jonas, Mai 1994, zit. in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 570.

[591] Abramovic, Marina/Ulay-Imponderabilia, Galleria Communale d'Arte Moderna, Bologna, 1.7.1977, in: Abramovic/Ulay: Relation, o. P.; Bronson/Gale: Performance, S. 16; Inga-Pin: Performances, o. P., Abb.273; Jones: Body, S. 140, 142; Lischka: Performance, S. 156; Schimmel: Actions, S. 101f., 330; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 68f.; Solmi/Barilli: Performance, o. P.; Stooss: Abramovic, S. 154-161.

teroperation ›Ziehen am Seil‹ im Partizipationsraum erweist sich trotz oder wegen der Darstellung auf dem Monitor erst nach der Beobachteroperation ›Gehen aus dem Partizipationsraum‹ als physische Gewalt, wenn die Anspannung des Performers außerhalb der Koje und damit die Differenz Partizipations-/Aktionsraum erkannt wird. Das Seil und die Wand mit dem Loch bilden eine Schnittstelle zwischen Partizipationsraum mit »Besuchern« und Aktionsraum mit Performer. Beobachteroperationen wie Ziehen am Seil und Gehen vom Partizipationsraum mit Monitoren zum Aktionsraum, in dem der Performer sitzt, provozieren »Beobachtungsoperationen«, die Relationen zwischen Monitorbild und Abgebildetem modellhaft thematisieren.

Abramovic/Ulay und Gerz lokalisieren sich in einem Environment mit Video-Closed-Circuit an einer bestimmten Stelle als passive Aktrice und passive Akteure. Ihre Passivität wird zur Voraussetzung der ZuschauerInnenaktivität. Die ZuschauerInnenaktivität wiederum wird gebrochen durch aktionslose Phasen der Beobachtung, zu denen die nicht sofort erkennbaren Bezüge zwischen Teilen der installierten Situation mit Closed-Circuit und die Passivität der zugleich abgebildeten und anwesenden PerformerInnen herausfordern. Die Passivität der PerformerInnen kann bei ZuschauerInnen sowohl nachahmende Passivität als auch ihren Gegensatz, Aktivität, sowie Wechsel zwischen Phasen der Aktivität und Phasen der Passivität provozieren.

Abramovic/Ulay und Gerz setzen sich als Baustein in Video-Closed-Circuit-Installationen ein, die auf Beobachteroperationen reagieren. Die sich so versachlichenden PerformerInnen sind auch in ihrer Bausteinfunktion kein maschineller Teil des Schaltkreises, sondern verletzbare Teile eines die räumliche Distanz zwischen Körperaktion und Projektion problematisierenden Konzeptes. Die PerformerInnen werden abhängig von »Beobachter«-»Teilnehmern«, die in ihren Operationen im System die Verletzbarkeit von dessen menschlichen Bausteinen berücksichtigen oder nicht. Marina Abramovic und Ulay schaffen ein Modell für eine erzwungene Nähe zwischen PerformerInnen und »Beobachter«-»Teilnehmern«, Gerz dagegen ein Modell für eine Ferne, die die im Nahbereich vorhandene Sensibilität für die irreversible Verletzbarkeit von Lebewesen außer Kraft setzt. Gerz nimmt Aspekte von Performances von 1995 vorweg, in denen Marcel Antúnez Roca (»Epizoo«) und Stelarc (»Fractal Flesh«) ihre Körper Steuerungen durch »Beobachter«-»Teilnehmer« ausliefern (s. Kap. 3.2). Achtzehn Jahre nach Abramovic/Ulay und sechzehn Jahre nach Gerz lassen auch Antúnez Roca und Stelarc den/die SelfperformerIn zum verletzbaren organischen Bestandteil von reaktiven, »Beobachteroperationen« integrierenden, in allen weiteren Komponenten anorganischen Installationen werden.

In der Differenz zwischen der/dem PerformerIn, die/den eine Video-Closed-Circuit-Installation in einen nichtpartizipativen Aktionsplan integriert (s. Kap. 3.1.2), und der/dem PerformerIn, die/der sich zum passiven Teil einer Zuschaue-

rInnen-Partizipation provozierenden Video-Closed-Circuit-Installation macht, kehren Differenzen zwischen nicht partizipativen Happenings (wie Allan Kaprows »A Spring Happening«, 1961, s. Kap. 5.4; vgl. Kap. 2.4.1.3) und Partizipationen einfordernden Environments (wie Kaprows »Words«, 1962, s. Kap. 2.4.1.1; vgl. Kap. 5.4) der sechziger Jahre wieder: Im ersten Fall wird dem Publikum eine Aktion vorgeführt, im zweiten Fall agiert das Publikum, nicht eine/ein PerformerIn. Gegenüber den sechziger Jahren hat sich in den siebziger Jahren geändert, daß die Differenz zwischen aktiver/aktivem PerformerIn und aktiven »Besucher«-»Teilnehmern« jetzt sich in alternativen Formen der Performance Art und nicht mehr in den alternativen Medienkombinationen von Environment und Happening manifestiert. Aus einem Differenzmerkmal zwischen neuen Brechungen der Intermedia Art (in hybride Medien/Gattungen) in verschiedene Formen der Medienkombination wird eine Brechung innerhalb einer Form der Medienkombination. Allerdings wird die Trennung in aktive und passive Beteiligte wieder aufgenommen, die in »›participation‹ Happenings« der sechziger Jahre – vergleiche Kaprows »Household« (1964, s. Kap. 2.4.1.2) – aufgegeben worden ist. Außerdem entsteht im Falle der passiven Aktricen und Akteure in reaktiven Systemen, die in Performances integriert sind, zugleich ein Grenzfall zur Installation, der dauerhafte wie ephemere, statische und dynamische Elemente enthalten kann: Passive Aktricen und Akteure sind in reaktiven Systemen zwar statische, aber ephemere, kurzzeitig integrierte Komponenten. Ab welcher Dauer und Beweglichkeit ihrer Komponenten wird die Installation zur Performance mit maschinellen Elementen, zum Mensch/Maschinen- oder zum Maschinen-Theater?

3. 1.4 Von »Conceptual Performances« zur Konzeptualisierung des »Bildertheaters«

Die in den Kapiteln 2.4.4 und 2.5.3 vorgestellten Diagramme, die Möglichkeiten der Zeitorganisation des Aktionstheaters systematisieren, fügen Performance Art mit ihren Skalen auch Möglichkeiten hinzu, die von Aktionsformen bis zu einer Aktion nicht mehr voraussetzenden Form reichen, dabei aber nur konsequent die Konzeptualisierung der Relation Notation-Realisation bis zur Relation Notation-Nicht-Realisation fortsetzen. Die Skala des Diagramms in Kapitel 2.4.4 läßt sich in Richtung »acting« infinit differenzieren, nicht aber in Richtung »non-acting«: Dort findet sie ihren nur über Verweise auf Alltagsereignisse problematisierbaren externen, aber gleichwohl intern für die Selbstkonzeptualisierung möglicher Medium/Form-Brechungen von Performance Art relevanten Fixpunkt. Dieser performanceexterne Fixpunkt kann als performancetheoretischer »Selbstreferenzunterbrecher«, als Selbstbezüglichkeit ermöglichender und laufend neu provozierender Fremdbezug

konzeptualisiert werden.[592] Durch den Fremdbezug auf Alltagsaktionen kann Performance Art – als aus Aktionen und/oder Aktionsdokumentationen bestehende Intermedia Art – den Selbstbezug auf Möglichkeiten der Koordination von Aktionen durch Planung und (Vorbereitungen zur) Realisation laufend neu problematisieren.

Notationen, die die Wahl von vorfindbaren Ereignissen an Stelle von »acting« nahelegen oder fordern, können dazu dienen, Weisen der »Weltbeobachtung« als »Selbstreferenzunterbrecher« in für Aktionstheater relevante Formen der »Kunstbeobachtung« in bislang unbekannter Art einzuführen. Die Aktualisierung von für »Kunstbeobachtung« relevanter »Weltbeobachtung«, wie sie »›idea‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.2) ermöglichen, kann zu einer laufenden Rekonzeptualisierung von künstlerischen Medienmöglichkeiten und damit zu Verschiebungen der Grenzmarkierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst/Welt führen (s. Kap. 6.1, 6.2).

Über die filmische Reproduktion läßt sich die deiktische Geste (s. Kap. 2.4.2) auf kunstexterne Ereignisse in eine formale Organisation der Bild- und »Zeitdimensionen« zurückführen: Der mit dem Verweis von Notationen auf kunstexterne Ereignisse bei parallelem Verzicht auf die Realisation von Aktionen/Ereignissen unterbrochene Zirkel künstlerischer Organisation zwischen Außenanregung und Transformation der werkinternen Bezüge läßt sich durch die Dokumentation von Außenwelt wieder schließen, ohne neue Aktionen ausführen zu müssen. So gibt Jackson Mac Low in der Notation »Tree« (1961) Anweisungen, ein gewähltes Objekt in vorgefundenem Zustand mit statischer Kameraposition aufzunehmen und den so erstellten Film nicht zu schneiden, während Yoko Ono ihr Konzept »Film No.12 (Up Your Legs Forever)« (1967), das die Sammlung von 367 Beinpaaren via Kamera vorschlägt, 1970 nicht mit gefundenen, sondern vor neutralem Grund gestellten Situationen realisierte.[593] Für »Up Your Legs Forever« posierten Aktricen und Akteure mit entkleideten Beinen vor der Kamera. Auch wenn Ono Beine so

---

[592] »Selbstreferenz«/Selbstbezug: »...ein Unterschied ...[kann] gar nicht anders existieren...als in Bewegung...[Anm. 87:] Selbstreferenz ist nur temporalisiert und verräumlicht möglich.« (Baecker: Kalkül, S. 150)
»Selbstreferenzunterbrecher«: Junge, Kay: Medien als Selbstreferenzunterbrecher. In: Baecker: Kalkül, S. 112-151; s. Anm. 725.

[593] Mac Low, Jackson-Tree* Movie, Notation, Januar 1961 (3 Videorealisationen, 1971/72): »Select a tree*. Set up and focus a movie camera so that the tree* fills most of the picture. Turn on the camera and leave it on without moving it for any number of hours... *) for the word ›tree‹, one may substitute ›mountain, ‹ ›sea, ‹ ›flower, ‹ ›lake‹, etc.« (Alloway: Artists, S. 33; Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 126; Block: Wiesbaden, S. 123ff.; Friedman: Fluxus 1998, S. 83; Hendricks: Fluxus 1988, S. 399)
Ono, Yoko-Film No.12 (Up Your Legs Forever), Notation 1967: »The camera work of the film should constantly go up, up, up, non-stop. Collect 367 pairs of legs and, just go up the legs (from toes to the end of thighs) pair after pair and go on up until you run through the whole 367.« (Film: Up Your Legs Forever, 1970) In: Haskell/Hanhardt: Ono, S. 104 (Zitat); MacDonald: Avant-Garde, S. 22.

gefilmt hätte, wie sich bekleidete Beine im Alltag finden lassen, wäre doch der Rhythmus der Beinfolge zu einem formalen Element geworden und der Eindruck wäre nicht vermeidbar gewesen, daß »367 pairs of legs« eher für die in der Notation genannte Abfolge »go up, up, up, non-stop« denn zur Investigation von Beinen konzipiert wurde. »Conceptual Performances« (s. Kap. 2.5.2.1) der Dokumentation von Vorgefundenem liefern nicht nur Möglichkeiten, wie Mac Lows »Tree« zeigt, zur Rückkoppelung einer Realisation an die Notation, ohne Aktionen auszuführen, sondern weisen auch Wege, Aktionen für die Realisation von Dokumentationen – bei Ono vorgefundene und gewählte Beine in neutraler Studioumgebung – auszuführen: Der Weg von der betont unkünstlerischen Präsentation zur künstlerischen Organisation muß nicht immer ein Weg aus dokumentierenden Verfahren sein. Mit der formalen Organisation der Dokumentationsmedien – bei Mac Lows »Tree« die starre Kamera ohne Schnitt und bei Onos »Film No.12« die 367fache Wiederholung der Beinen aufwärts folgenden Kamera – wird »Weltbeobachtung« wieder an »Kunstbeobachtung« rückgekoppelt.

Strategien verbaler Performance-Notationen werden für Ono Ausgangspunkt für die Entwicklung eines Filmkonzeptes, das Filmend-Realisierenden nicht nur die Wahl von Vorfindbarem, sondern auch von Auszuführendem nahelegt und bei der Ausführung das Agieren/Posieren von Aktricen und Akteuren nach ›Drehbuch‹/Notation nicht wie dokumentarische und selbstbezüglich-experimentelle Filme ausschließt, aber im Unterschied zum Spielfilm auch nicht Rollenspiel voraussetzt: Es handelt sich um »acting« in Form von Posieren für ein Drehbuch, das Kameraaktionen an einem menschlichen Motiv statt Rollen oder Handlungen beschreibt.

»Conceptual Performances« (s. Kap. 2.5.2.1) problematisieren die Relation zwischen Dokumentiertem und der Dokumentation beziehungsweise der Dokumentationsweise. »Conceptual Performances« führen durch »acting« mit Bildmedien realisierte Dokumentationsobjekte in einer Weise vor, die im Falle von Onos »Up Your Legs Forever« den Eindruck provozieren kann, das Dokumentierte sei die Folge der Dokumentationsweise. Dieser Eindruck ergibt sich in »Up Your Legs Forever« durch die Wiederholung derselben Kamerabewegung vor verschiedenen Beispielen desselben Motivs: Wiederkehrende Beine werden nicht nur lesbar als einmal in der Vergangenheit Aufgenommene, sondern als Verweise auf mögliche Vorstellungen von Beinen unbekannter Personen, womit sich die Dokumentation in Fiktion verkehrt.

»Conceptual Art« kann auch in künstlerischen Dokumentationssystemen wie Fotosequenzen und Foto-Texten Personen, Objekte, Texte und anderes vorführen. Douglas Huebler beschreibt in Texten, die in seine Dokumentationssysteme integriert sind, das Werkkonzept der Fotoproduktion. Er beschreibt auch, wie die als Teil des Dokumentationssystems präsentierten Fotos erstellt worden sind (1968,

s. Kap. 2.5.2.1): Die künstlerische Aktion besteht in der Erstellung der Dokumentation, nicht in der Erstellung oder Verwendung des zu Dokumentierenden. Bei den Fotos in Hueblers Dokumentationssystemen teilt sich die Ebene der von der Notation vorgeführten referentiellen Zeichenfunktionen in vergangene, abwesende reale Ereignisse und auf mögliche Ereignisse sich beziehende beschreibende und darstellende Dokumente. Auch Darstellungen beziehen sich nur auf mögliche Referenten, nämlich auf die Menge aller Umstände, Gegenstände oder Lebewesen, deren Erscheinung mit der Darstellung übereinstimmt. Aspekte der Referenz, die sich in abwesende, der Dokumentation zugrunde liegende reale Ereignisse und mit der Beschreibung/Darstellung übereinstimmende mögliche Ereignisse verzweigt, finden sich auch in »Conceptual Performances« wie Allan Kaprows »Travelog« (1968, s. Kap. 2.5.2.1), Vito Acconcis »Trademarks« (1970, s. Kap. 2.6) und Filmen wie Onos »Up Your Legs Forever«.

Mit den Möglichkeiten der Dokumentation künstlerischer Aktionen durch Reproduktionsmedien wie Foto, Film und Video stellt sich auch die Alternative im künstlerischen Umgang mit diesen Medien, ob sie vorhandene oder gestellte, konstruierte Wirklichkeit vorzeigen sollen. Die Wahl vorhandener Wirklichkeit impliziert »non-acting«, während die Wahl konstruierter Wirklichkeit »acting« – bei Onos »Film No.12 (Up Your Legs Forever)« die Wiederholung derselben Kamerabewegung an verschiedenen Beispielen desselben Motivs – nahelegen kann. Matrizierter konstruierter Wirklichkeit des Spielfilms halten Dokumentationen im Umkreis der Performance Art Präsentationen entgegen, die nicht nur aus nichtmatrizierten Handlungsweisen bestehen: In »Self Performances« für Fotografien und Video werden matrizierte Rollen der Lebenswelt und Rollencodes verändernde Transformationsspiele zu wichtigen Bezugspunkten (s. Kap. 2.6). Mit dem Wechselspiel zwischen direkter, nichtmatrizierter Aktion und der Wiederkehr der Repräsentation in abbildenden Präsentationsmitteln der Medienkunst kehren auch Möglichkeiten des Narrativen zurück: zunächst in Onos »Up Your Legs Forever« in minimalistisch-serieller Variante als Addition narrativer Fragmente, dann in vorcodierte narrative Elemente brechender karnevalesker Form als »Transformer« von Rollen, die alltägliche Formen der Selbstdarstellung leiten (s. Kap. 2.6), und schließlich in Rollenspiele multiplizierenden quasitheatralischen beziehungsweise quasifilmischen Formen in »Untitled Stills« (1977-80) von Cindy Sherman sowie in Rollen und Weisen der Matrizierung de- und rekonstruierenden Spielfilmen von Yvonne Rainer (ab 1972) und Valie Export/Peter Weibel (ab 1976). Sherman kehrt schließlich in dem Spielfilm »Office Killer« (1997) ihre fotografische Verwendung kinematischer Codes um: Shermans fotografische Praxis der Nachstellung filmischer Codes inspiriert die filmische Annäherung an Matrizierungen der B-Movies.[594]

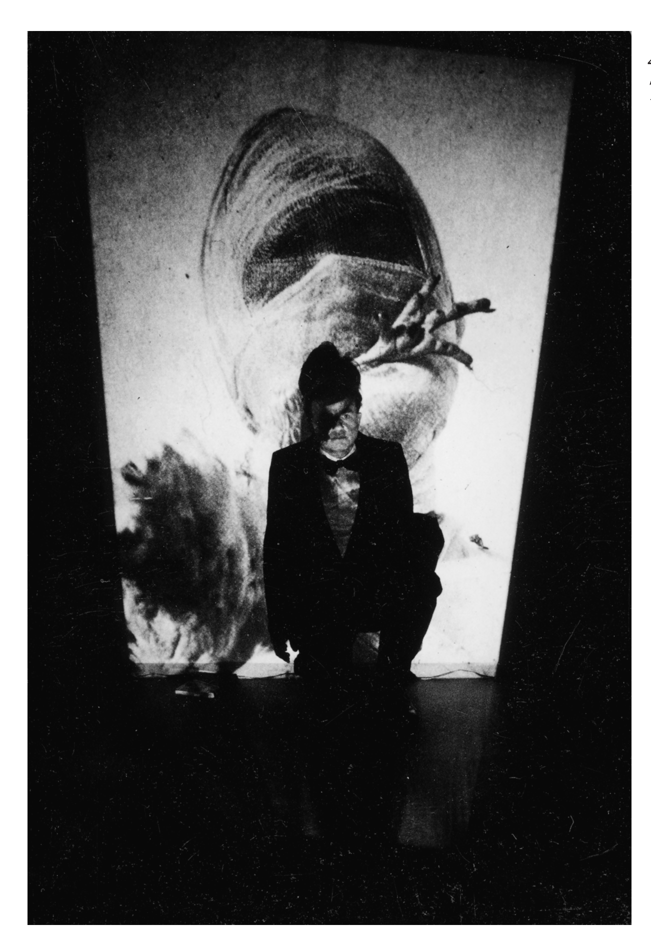
[594] Sherman, Cindy-Untitled Film Stills, 1977-80, s/w-Fotos, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 549; Anm. 579.

In Performances mit Bildprojektionen ergibt sich eine Skala von Möglichkeiten zwischen direkten Handlungsformen, ihrer Wiedergabe in Bildreproduktionen und Rollenfiktionen in Aktion und Bild. Brechungen der Notationsweisen in Verweise auf Alltagsereignisse (»non-acting«) und Konzepte für »nichtmatrizierte« bis »matrizierte«, antitheatralische bis theatralische Aktionsformen (»acting«) mit Brechungen der Aktionsebenen in direkte und projizierte Ereignisse, darunter wiederum »nichtmatrizierte« dokumentierte und »matrizierte« dargestellte Aktionen, kennzeichnen ein Spektrum von Nicht-Aktionstheater über Aktionstheater zu Rollentheater (s. Kap. 3.1.1).

Das ›Theater der Objekte‹ erscheint im Verlauf der siebziger Jahre zunehmend enger an das »Bildertheater« von Television, Film und Fotografie gebunden und löst sich immer mehr von einer die Irreversibilität materieller Prozesse hervorhebenden, noch im »Bildertheater« auf sie verweisenden »Weltbeobachtung«, wie sie in Destruktions- und Aktions- als Körperkunst der sechziger Jahre (s. Kap. 2.5.2.1, 2.5.2.2, 2.6) kulminiert. Zugleich gibt es in den sechziger Jahren Vorstufen zu den Akzentver-

---

Sherman bricht in ihren »Untitled Film Stills« das Filmische im Sinne kinematischer Codes (Danto: Encounters, S. 125: »...the atmosphere of cinematic cliché...«; s. Anm. 549) am Photographischen und das Photographische am Performance-Aspekt (s. Kap. 6.2), besonders an dem der »Self Performance« (s. Kap. 2.6 mit Anm. 538, 541. Vgl. Danto: Encounters, S. 120, 122: »Her medium is herself...but she herself is not what the works are about...what we see is Cindy Sherman ›as‹.« Vgl. Auslander: Presence, S. 58; Danto: Reiz, S. 142, 144). Photographisches: Wetzel: Wahrheit, S. 210. Vgl. Kravagna: Privileg, S. 41-51; Silverman: Threshold, S. 195-227.
Spielfilme:
Rainer, Yvonne-Lives of Performers, 1972, 16 mm, s/w, Ton, 90 Min.; Dies.-Film about a Woman Who..., 1974, 16 mm, s/w, Ton, 105 Min.; Dies.-Kristina Talking Pictures, 1976, 16 mm, Farbe, s/w, Ton, 90 Min., u. a. Die drei genannten frühen Filme von Rainer (Verleih: Zeitgeist Films, New York) in: Blumenthal: Art, S. 27-42; Goldstein/Rorimer: Object, S. 200-203; Grüterich: Performance, S. 138f.; Lippard: Center, S. 265-279; Lippard: Pictures, S. 86-90; MacDonald: Avant-Garde, S. 157, 159; Michelson: Rainer, Part One, S. 57; Michelson: Rainer, Part Two, S. 31-35; Nichols Goodeve: Rainer, S. 56, 58ff., 62f.; Rainer: Film, S. 39-67; Rainer: Pictures, S. 13-36, 54, 56.73f., 91, 95-98, 107-186; Rainer: Work, S. 213-240; Sayre: Object, S. 175ff.; Wallis: Art, S. 58, 67f., 176, 387f.; Internet/URL: http://www.zeitgeistfilm.com/current/murder/rainerfilms.html (22.9.1999).
Export, Valie/Weibel, Peter-Unsichtbare Gegner, 1976, Spielfilm (Regie: Valie Export. Script: Valie Export und Peter Weibel nach Konzept von Export), Farbe, Ton, 16 mm, 100 Min.; Dies.-Menschenfrauen, 1979, Spielfilm (Regie: Valie Export. Script: Valie Export, Peter Weibel), 16/35 mm, Farbe, 120 Min., beide in: Müller: Export, S. 125-163, 236f.; Prammer: Export, S. 111-121, 128-133, 140f., 146, 152-155, 188f.
Export, Valie-Die Praxis der Liebe, 1984, Spielfilm, 35 mm, Farbe, Ton, 90 Min., in: Lischka: Alles, S. 882f.; Müller: Export, S. 165-182; Prammer: Export, S. 145, 189.
Sherman, Cindy-Office Killer, 1997, Spielfilm, in: Goldberg: Performance 1998, S. 201, 226.



44 Kraft/Petz – Tanz der Relikte, 1990

schiebungen der siebziger und achtziger Jahre. Das in den achtziger Jahren dominanter denn je zuvor von fotografischen und filmischen Codes geprägte alltägliche ›Rollentheater‹ provoziert Performer zur Konzeptualisierung und führt zu neuen Weisen der Kombination von Aktion mit (Dia-, Film-)Projektion, wie die beiden folgenden Performances zeigen.

In »Stimmen aus dem Innenraum«, konzipiert von Valie Export mit Peter Weibel und 1988 in Linz ausgeführt, werden von Susanne Widl mittels Requisiten in »Maskeraden« vorgeführte und in Diaprojektionen (H. W. Pangratz) wie auf Monitoren einer Videowand (Muki Pakesch) simulierte Rollen beziehungsweise Gegenrollen zu Klischees des Weiblichen wie Mary Shelley, Ada Lovelace, Unica Zürn, Mae West und Linda Lovelace in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt[595]: Die simulier-

[595] Export, Valie/Weibel, Peter-Stimmen aus dem Innenraum, Ars Electronica 1988,

ten Codefragmente beschleunigen und multiplizieren Rollenspiele aus der feministischen Geschichte exemplarischer Biographien. Die Simulation löst weiter auf, was das Requisitenspiel von Widl nur pointiert wiedergeben kann: Das Gegenspiel von Frauen zu etablierten Rollen des Weiblichen zu Zeiten, in der eine Ablösung ohne soziale und psychische Folgen noch nicht möglich war, wird als Zeichenspiel aufgenommen, gebrochen, umgeformt und elektronisch beschleunigt vorgeführt.

Verena Kraft und Kurt Petz wiederholen in »Tanz der Relikte« (1990)[596] Haltungen von PerformerInnen auf Fotos der sechziger und siebziger Jahre, die ein Projektor auf die Bühne wirft: Projizierte Posen und Posen-Doubles ergeben Patterns, die mit dem Problem der Matrizierung durch Vorbildrollen spielen und Posen nach Fotodokumenten nicht-matrizierter Aktionen als handlungsleitende Muster einsetzen. Das Publikum erkennt über sich UV-Licht reflektierende Kartonringe, die die im Projektionslicht wie leuchtend erscheinenden Glasringe auf den Köpfen der PerformerInnen wiederholen. Das Performanceproblem der Relation Nicht-/Matriziert wird vom ehemaligen Problem der Abgrenzung des nichtmatrizierten Aktionstheaters vom Rollentheater zum Problem von »Kunst-« wie »Weltbeobachtung« und als solches reflexiv sowie im Selbstbezug auf die Geschichte der Performance Art statt spielerisch (wie bei Cindy Sherman und Laurie Anderson) vorgeführt. Während Weibel/Export die »Maskerade« beziehungsweise das Rollenspiel in Simulationstheater nicht ganz auflösen, da sie die geschichtlichen Bezüge zu geschlechtsspezifisch bestimmten Rollenkonflikten nicht kappen, führen Kraft/Petz das Durchspielen und Adaptieren von Rollencodes vor. Rollencodes werden in »Tanz der Relikte« von Ikonen der Aktionsgeschichte exemplifiziert. Rollencodes könnten aber ebenso von anderem Bildmaterial mit Personendarstellungen vorgestellt werden. Kraft und Petz lassen ihre Aktionskörper als Projektionskörper erscheinen, auf die das Projektionslicht fällt. Mit ihren Posen erscheinen Aktirce und Akteur, als ob sie sich vom Projizierten, in dem sie selbst erscheinen, nicht lösen können. Doch das Projizierte ist ein Kaleidoskop aus Haltungsangeboten (und Dekonstruktionen von Attitüden): Sind solche Angebote noch tauglich für Rückgriffe von Beobachtern auf Aktionsmuster, um auf ihrer Basis »Lifestyle«-Selbstchoreographien für die Selbstverortung im Alltag entwickeln zu können?

Brucknerhaus, Linz, 1988, in: Dreher: Export, S. 18-20; Hattinger/Weibel: Ars Electronica, S. 135-152; Müller: Export, Abb. zwischen S. 138 und 139; Prammer: Export, S. 192; Weibel: Bildwelten, S. 258-263, 296.
»Bildertheater«: Simhandl: Bildertheater.
»acting«-«non-acting« und »matrixed«-nonmatrixed«: s. Anm. 213, 298.
»Maskerade«: s. Kap. 2.6 mit Anm. 549 (über »Weiblichkeit als Maskerade«).

[596] Kraft, Verena/Petz, Kurt-Tanz der Relikte, KunstBetrieb, Dachau, 9.3.1990, in: Bex /Friedel: Schoonheid, S. 139, 141, 144f., 233, 235.
Zur Relation von fotografierten und realen Posen als »the photographic imprinting of the body«: s. Anm. 554.

Export/Weibel und Kraft/Petz führen postavantgardistische und postmoderne »Conceptual Performances« vor, die »Maskerade«, Projektion und Simulation zur Problematisierung der Relationen zwischen Nicht- und Matriziert und damit zwischen Performance Art einerseits, Rollen- und Alltagstheater andererseits nutzen. In den beiden Rollen und Haltungen thematisierenden Performances Ende der achtziger/Anfang der neunziger Jahre werden Möglichkeiten der Body Art (s. Kap. 2.6) und der Performances mit Projektionen (s. Kap. 3.1.1) gekoppelt. Beide spielen in entgegengesetzter Weise mit Medien: Export/Weibel nutzen computergestützte Simulationstechniken zur Auflösung normengeleiteten Rollenspiels in Spielzüge der Zeichentransformation und Kraft/Petz setzen Dioprojektoren zur modellhaften Demonstration der permanenten Reetablierung des Rollenspiels durch Posen liefernde Bildreproduktionen ein. Beide Performances setzen Bildsimulation zu entgegengesetzten Zielen ein: Dissimulation versus Reetablierung von Rollencodes.

3.2 Computer und Telekommunikation in Performance Art

Der Katalane Marcel Antúnez Roca ermöglicht es Beobachtern der Performance »Epizoo« (1995) durch elektronische Übertragung, mit dem Körper des Performers (in der Rolle des passiven »Teilnehmers«) beliebig zu verfahren: Antúnez Rocas Bewegungen von Gesäß, Brustmuskeln, Nase, Mund und Ohren sind von Beobachtern über einen Computer steuerbar. Ein Monitor zeigt ein Bild von Antúnez Rocas Körper. Berührungen von Stellen des Bildkörpers registriert die Touch Screen und leitet die Informationen an den Rechner weiter. Die Informationen der Steuerung werden an ein »pneumatische[s] Korsett« aus luftgesteuerten Metallformen weiter gegeben und von diesem auf die erwähnten Körperteile des Performers übertragen. Beobachter, die nicht vor der Touch Screen stehen, können über eine Wandprojektion des Monitorbilds verfolgen, wie Antúnez Roca zum »vom Publikum fernzusteuernde[n] Computer-Körper-Roboter« wird:

> Für die meisten Besucher bestand offensichtlich gar kein Unterschied mehr zwischen Rocas Live-Aufführung und den Computersimulationen (interaktiv, selbstredend) im CD-ROM-Programm des [Europäischen Medienkunst-]Festivals [in Osnabrück]. Da wurde hemmungslos geklickt und geklickt, der Körperkünstler [war] nur noch eine zappelnde Fleischmasse.[597]

[597] Antúnez Roca, Marcel-Epizoo, Europäisches Medienkunstfestival, 3er Festival de performance X – Teresa, México D. F., Oktober 1994/Galeria Cervantes, Rom, März 1995/Festival Atlantico, Lissabon, Mai 1995 (1. Fassung mit interaktivem Klang- und Bildprogramm)/Kunsthalle Osnabrück, Osnabrück, 8.9.1995/Dutch Electronic Art Festival, Rotterdam, 1995/Institute of Contemporary Arts, London, April 1996/Spiel.Art ›97, Aktionsforum Praterinsel, Praterinsel, München, 23.-24.10.1997/u. a., in: Wolff: Mausklick, S. 7 (Zitat); Internet/URL: http://mitpress.mit.edu/e-journals/



45 Antúnez Roca – Epizoo, 1997

Leonardo/gallery/gallery 291/roca.html (5.5.1999); http://www.bitniks.es/bn/revista7/entrevista.html (22.9.1999); http://www.fura.it/marcel.htm (5.5.1999); http://www.illumin.co.uk/ica/Bookshop/video/performance/epizoo.html (7.8.1997); http://www.iua.upf.es/~sergi/epizoo.htm (22.9.1999); http://www.v2.nl/DEAF/persona/roca.html (22.9.1999). »Beobachter«-»Teilnehmer« steuern in Osnabrück gleichzeitig Antúnez Rocas Körper und eine »performance/installation« mit Musik und Bildprojektionen. (In der Münchner Performance liegt der Schwerpunkt auf der Relation zwischen dem »pneumatischen Korsett« (von Roland Orbeter und Loma) und Antúnez Rocas Aktionen mit korsettfreien Körperteilen sowie auf den mit Klangproduktion (Musik: Sergi Jordà) verbundenen Bildprojektionen (Infographien: Paco Corachán, M. Antúnez). Das »pneumatische Korsett« und die Bild-/Klangpräsentation bilden eine »performance/installation« mit einigen Möglichkeiten des Akteurs, durch

Antúnez Roca wäre in Osnabrück wie ein Akteur einer Zukunftsvision erschienen, die Oswald Wiener im »Appendix A« seines Romans »Die Verbesserung von Mitteleuropa« (1969) vorstellt, wenn die Installation für »Epizoo« den Körper nicht mechanisch von außen, sondern über das Nervensystem steuern würde. Wieners Akteur hat sein Nervensystem in der »ersten Adaptionsstufe« an einen »Bio-Adapter« übergeben.[598]

Der Australier Stelarc (Stelios Arcadiou), der in Performances die elektronische Steuerung von Teilen des Nervenapparates vorführt, schlägt in »Towards the Post-Human. From Psycho-Body to Cyber-System« eine Touch-Screen-Schnittstelle zur multiplen Muskelstimulation über eine »on-line«-Fernsteuerung vor:

> A touch screen interface would allow programming by pressing the muscle sites on the computer model and/or by retrieving and pasting from a library of gestures...THE BODY BECOMES BOTH A SITE FOR INPUT AND OUTPUT.

1995 realisiert Stelarc dieses Konzept in Luxemburg mittels »Tele-Stimbod Software« unter dem Titel »Fractal Flesh« und offeriert Möglichkeiten der Fernsteuerung an »Touchscreen[s]« in Amsterdam, Helsinki und Paris. Mark Dery berichtet:

> By pressing a color-coded 3-D rendering of a human body on a touchscreen, participants at the three sites jolted the artist's (literally) wired body into action. Blipped across the net through a high-speed link to the computer in the performance space, their gestures triggered Stelarc's muscle-stimulators; low-level bursts of voltage, zapping through electrodes attached to his limbs, caused both arms and one leg to jerk involuntarily into raised or extended positions.[599]

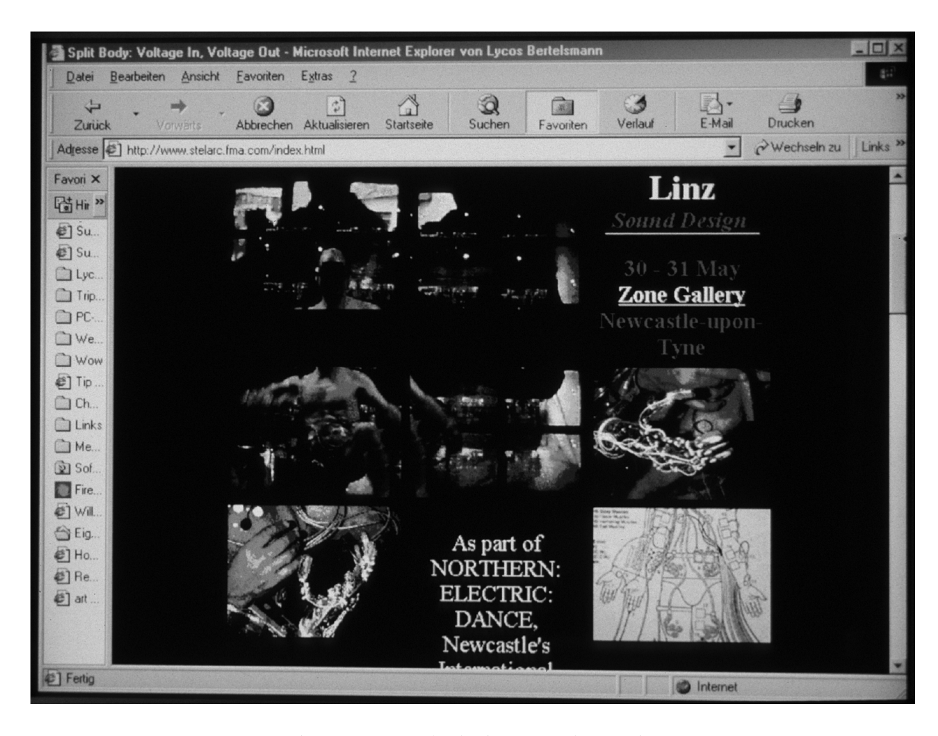
Daß Stelarcs Variante von Wieners »Bio-Adapter« im Unterschied zur literarischen Version von Menschen gesteuert wird, ist vom Standpunkt des Akteurs im Adapter, der nur die empfangenen Signale wahrnimmt und sein Nervensystem reagieren

---

Bewegungen von Armen und Beinen in den Aktionsablauf einzugreifen.) Zwischen sich selbst lenkendem Akteur und PartizipantInnen an der Schnittstelle zur computergestützten Organisation der Bewegungen des »pneumatischen Korsetts« entsteht ein Spannungsverhältnis: Die Freiheit des Einen schränkt die Freiheit des Anderen ein.

598 Wiener: Verbesserung, S. CLXXV-CLXXXIII.

599 Stelarc-Fractal Flesh —- Split Body: Voltage-In/Voltage-Out, Performance: Telepolis, Luxemburg, 10.-11.11.1995, Touchscreens für Fernsteuerung: Konferenz »Doors of Perception«, Amsterdam/The Media Lab, Helsinki/Centre Pompidou, Paris, in: Caygill: Stelarc, S. 48f.; Dery: Flesh (3.Zitat); Jones: Body, S. 323, Anm. 81; Marsh: Body, Ill.-Nr.48; Stelarc: Post-Human, S. 94 (1.Zitat); Stelarc: Tele-Stimbod (2. Zitat(e) im Text); Stocker/Schöpf: Ars Electronica, S. 153f.; Internet/URL: http://www.murlin.va.com.au/metabody/text/index.htm (22.9.1999); http://www.stelarc.va.com.au/fracflesh/fracfles.html (22.9.1999); http://www.stelarc.va.com.au/stimbod/stimbod.html (22.9.1999): »Electronically connected and coupled bodies can extrude agency with a body's awareness being neither ›all-there‹ nor ›all-here‹.«



46 Stelarc – Fractal Flesh —- Split Body, 1996

lassen muß, nicht entscheidend. Ein selbst lernfähiger und sich selbst steuernder »Bio-Adapter« muß Schmerz auslösende Steuerungen nicht kennen oder kann je nach Programm darauf verzichten, ihn umzusetzen, oder kann die Schmerzreaktion zu vermeiden wissen. Das gesteuerte humane Nervensystem hängt aber von der Fähigkeit des Adapters ab, auf die Bedingungen angeschlossener, von ihm abhängiger biologischer, verletzbarer und nicht schmerzfreier Systeme zu reagieren. Der Gesteuerte kann sich nicht beliebig an das ihn steuernde System des »Bio-Adapters« anpassen, während eine maschinelle und auch eine humane Steuerung von »Bio-Adapter«-Systemen sowohl mit Adaptionsmöglichkeiten ausgestattet sein und diese verwenden als auch ohne Rücksicht auf Folgen für den Gesteuerten vorgehen kann. Wiener stellt sich jedoch auch den Gesteuerten als adaptionsfähig so vor, daß im Verlauf weiterer Adaptionsstufen »Bio-Adapter« und biologische Systeme wechselseitig aufeinander reagieren können, also der »Bio-Adapter« biologische Systeme wandlungsfähig macht und die Wandlungsfähigkeit biologischer Systeme wiederum lernfähige technische Systeme zu Selbsttransformationen provoziert. In der literarischen Fiktion hebt sich der Unterschied zwischen technischen und biologischen Systemen schrittweise auf – bei Wiener zu Gunsten eines wachsenden technischen

Systems, das Elemente biologischer Systeme als Module integrieren kann. An der Schnittstelle zwischen biologischen und technischen Systemen kann in der kurzen Realzeit von Performances die Differenz zwischen Biologischem und Maschinengesteuertem betont werden. In fiktiven Langzeitperspektiven, wie sie Wieners Adaptionsstufen offerieren, kann die Differenz zwischen Biologie und Technik als aufhebbar vorgestellt werden. Modelle der Biologie-Technik-Differenz und ihrer Aufhebung verweisen aufeinander.

Der Zwei-Wege-Kommunikation gegen Ein-Weg-Informationssysteme ausspielenden Medienkritik der siebziger Jahre (s. Kap. 3.1.2) widerspricht der euphorische Technodiskurs von Stelarc. Künstler-Performer wie Stelarc erwecken teilweise den Eindruck, als sichere Telepräsenz eine euphorische Wiederkehr des Körpers – als ein in virtuellen Welten als Datenkombination rekonstruierter Körper. Vorgeführt wird eine Wiederkehr des Körpers als fremdgesteuertes Netzteil, als Effektor aus Muskelreaktionen für eine Reizübertragung, die maschinelle, elektronische oder menschliche Agenten steuern.[600] Diese Wiederkehr des Körpers mit jetzt allerdings außer Kraft gesetzter Fähigkeit zur Selbststeuerung (bei erweiterter Fähigkeit zur Fremdsteuerung) ersetzt offensichtlich die in den siebziger Jahren noch geschätzte Fähigkeit zu kritischer Beobachtung von Gebrauchsweisen neuer Technologien, die soziales Konfliktpotential enthalten. An die Stelle der Akteur-Monitor-Relation in Performances mit Video-Closed-Circuit der siebziger Jahre (s. Kap. 3.1.2) tritt in den neunziger Jahren die Umstrukturierung des Akteurs in einen Effektor und die direkte, auch über Telekommunikation aus der Ferne mögliche Manipulation des Akteurs: Der Akteur stellt seinen Körper als Teil eines reaktiven Systems »Teilnehmern« zur Verfügung und »Teilnehmer« werden zum ›Herrn‹ über mehrere Körper – den eigenen und den des Akteurs. Der Körper dient entweder im System als fremdgesteuertes Präsentationsmedium elektronischer Impulse oder enthält ein lernfähiges, sich selbst steuerndes aktives biologisches System, das neben dem eigenen auch mittels Maschinen andere Körper zu steuern in der Lage ist.

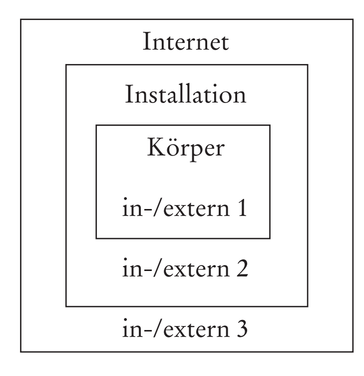
In »Ping Body« (1996) läßt Stelarc eine Seite seines Körpers über einen »multiple muscle stimulator« von einem externen Datensystem aktivieren und reagiert improvisierend mit der anderen Körperhälfte. Dieses externe Datensystem setzt sich aus Internet-Servern zusammen, die von einem internen System zufällig angewählt

[600] Ein ›Agent‹ steuert die Dateneingabe bzw. den Input, den ›Sensoren‹ registrieren und weiter leiten, durch Beobachteroperationen, und ein ›Effektor‹ ist ein Präsentationsmedium für die Datenausgabe. Sich bewegende ›Agenten‹ können nicht nur menschliche sein, die ›Sensoren‹ beeinflussen. Waren bislang ›Agenten‹ menschliche Handelnde vor und mit ›Sensoren‹ (zum Beispiel Performer, die Projektionsgeräte bewegen, s. Kap. 3.1.1) und ›Effektoren‹ maschinell, so wird jetzt die Umkehrung möglich: ›Agenten‹ können Roboter sein, die Sensoren sowohl reizen als auch bewegen können und als ›Effektoren‹ sind Lebewesen einsetzbar, die empfangene und errechnete Daten in Körperbewegungen umsetzen.

und deren räumliche Distanzen sowie die Übertragungszeit auf diesen Distanzen gemessen werden. Ein graphisches Interface übersetzt die gemessenen Datenflüße in Simulationen von Körperbewegungen und aktiviert den Körper des Performers. Waren in den siebziger (s. Kap. 3.1.2) und achtziger Jahren die Datenflüsse in Massenmedien und ihre Auswirkungen auf »Beobachtungsoperationen« für PerformerInnen noch Bezugspunkte zur Selbsteinbettung in die Alltags- und Konsumwelt, so werden in den neunziger Jahren direkte Körperstimulationen realisiert. Allerdings wird in »Ping Body« der Körper nicht mehr – wie noch »Fractal Flesh« – zum beliebig außengeleiteten Element, sondern zum Funktionsteil einer technischen Installation, die auf bestimmte Außendaten reagieren kann und somit selektiv umweltsensibel ist. Die Umweltsensitivität stellt im Hinblick auf die errechnete Datenkombination in der Installation eine Rolle: Durch Stelarcs Körperbewegungen werden Folgen dieses Rechenprozesses als internes Resultat des Installationssystems inklusive seiner Umweltsensitivität, nicht aber wird die Funktionsweise des externen Datensystems sichtbar. Aus der Menge an Aktivierungen des Performers ergeben sich allerdings Rückschlüße auf den Verkehr in den Servern:

> High activity at any server for a given ping returns a high ping value or long delay time due to the increased traffic and this is then mapped to the body by actuating a greater number of limbs; progressively lower values actuate fewer limbs in a progressively less pronounced fashion.

Der Anschluß des internen an ein externes System ermöglicht Datenflüsse von einer elektronischen Umgebung in interne Rechenprozesse der elektronischen Installation. Diese extern/intern-Korrespondenz korrespondiert wiederum mit Stelarcs »split physiology«, auf einer Körperseite außengeleitet und auf der anderen reagierend. Stelarcs Beobachteroperationen des Reagierens auf Außenimpulse und die Aktionen mit der frei reagierenden Körperseite korrespondieren im Rahmen der Aktionsmöglichkeiten des Körpersystems:



Die externe Aktivierung der Internet-Server durch mehr oder weniger Surfer wird von der Installation an den Körper des Performers in Form mehr oder weniger dichter Anregungen weiter gereicht. So hat der Datenfluß im Internet bereits Einfluß auf Beobachteroperationen des Akteurs, bevor dieser über »Beobachtungsoperationen« seine Körperbewegungen zu steuern planen kann: Der Datenfluß sitzt im Körper. Der direkte Datenfluß in »Flesh Factor« von PartizipantInnen an einer »Touchscreen« zu Stelarcs Körperbewegungen ist in »Ping Body« von abstrakten, statistisch sich ergebenden Datenflüssen und ihren Aktivierungen von Körperbewegungen abgelöst worden.

In »ParaSite« (1997) setzt Stelarc erneut Internet zur Steuerung und Erweiterung des eigenen Körpers ein:

> Imagine the search engine selecting images of the body off the WWW [World Wide Web], constructing a metabody that in turn moves the physical body.

Die im Internet gesammelten jpg-Bilder des »Metakörpers« werden während der Performance projiziert. Stelarcs Körper reagiert als Effektor auf »optical and electrical input into the body.« Der elektronische Input aus Internetdaten stimuliert die Muskeln der linken Körperseite. Die rechte Aktorseite wird nicht fremdgesteuert, kann aber von der Umsetzung von Netzdaten auf der linken Effektorseite in ihren Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt werden. Die ausgelösten Körperbewegungen werden in einer Website als Archiv möglicher Quellenbilder zur weiteren Körperaktivierung gespeichert. Die »Feedbackschleifen« zwischen »Neuronen, Nervenenden, Muskeln, Meßwertaufnehmern« und dem Mechanismus einer dritten künstlichen Hand werden durch den »Metakörper«-Input verändert:

> Plugged-in, the body becomes a parasite sustained [optically and electrically] by an extended, external and virtual nervous system.

Mit dieser »symbiotic/parasite relationship with information« korrigiert Stelarc den Einsatz des Körpers als ausschließlich passiven Effektor in »Fractal Flesh« und als untergeordneten, nur reagierenden in »Ping Body«. Er zeigt, wie durch Datenfernübertragung vernetzte Rechner als Koaktoren in das Nervensystem integriert werden können und sich nicht nur Datenflüsse in das menschliche Nervensystem erstrecken, sondern das menschliche Nervensystem auch in elektronische Datensysteme expandieren kann. Die Frage, wer der Parasit von wem ist, wird hinfällig, wenn der Körper in Datenflüssen »both a component means and an end in itself within a flesh-machine continuum, an endless body in processes of human transfusion«[601] wird.

Aus der Konfrontation zwischen in Echtzeit reagierendem Video-Closed-Cir-

[601] Zebington: Limbo.
Stelarc-Ping Body – an Internet Actuated and Uploaded Performance, Digital Aesthetics, Sydney, 10.4.1996/DEAF, Rotterdam, 1996/Institute of Contemporary Arts, London, 10.-11.5.1996, in: Stocker/Schöpf: Ars Electronica, S. 154f.; Internet/

cuit mit Ein-Weg-Massenmedien wie TV und Kinofilm ist bei Jochen Gerz‹ »Purple Cross for Absent Now« (s. Kap. 3.1.2, 3.1.3) ein mediatisierter Körper und dann mittels elektronischer Datenverarbeitung und Telekommunikation bei Stelarc in »Ping Body« (1996) und »ParaSite« (1997) ein intermedialer Körper geworden. Die von Stelarc in »ParaSite« vorgestellten Möglichkeiten, das Nervensystem des Körpers mit anderen ›Informationssystemen‹ zu vernetzen, provoziert zu einer De- und Rekonzeptualisierung von Möglichkeiten, biologische, maschinelle und elektronische Systeme sowie Körper und Körperumgebung miteinander zu koordinieren: Der Körper kann über Datenfernübertragung zur Prothese anderer Körper und Datennetzsysteme werden, kann aber diese auch seinerseits als Prothesen – als externe Agenten mit Sensoren und Möglichkeiten der Datenverarbeitung sowie als Effektoren – verwenden.

Stelarc und Antúnez Roca setzen 1995 bei ihren Installationen für ferngelenkte Körperbewegung die von einem Akteur/Beobachter im eigenen Körper koordinierbare Einheit von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« als aufgelöst voraus und zeigen, wie der Körper zum Funktionsteil (Antúnez Roca-Epizoo) oder Subsystem (Stelarc-Fractal Flesh) umfassenderer Systeme werden kann. Stelarc zeigt außerdem in »Ping Body« und »ParaSite« Wege, die Koordination von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« über den Körper hinaus in über Datenfernübertragung zugängliche ›Informationssysteme‹ zu erweitern, ohne die Koordination von »Beobachtungs-« mit Beobachteroperationen im Körper des integrierten Akteurs aufgeben zu müssen. Die Koordination von »Beobachtungs-« mit Beobachteroperationen leistet in »Ping Body« wie in »ParaSite« ein aus humanen Körpern und Datensystemen kombiniertes, vernetztes System, das meh-

---

URL: http://www.illumin.co.uk/ica/Bulletin/livearts/stelarc/index.html (12.9.1997); http://www.murlin.va.com.ah/metabody.com/text/glossary.htm (22.9.1999); http://www.murlin.va.com.au/metabody/text/limbo.htm (22.9.1999) (Zitat); http://www.v2.nl/DEAF/96/nodes/Stelarc/project1.html (22.9.1999).

Stelarc/Nilrem-Merlin-ParaSite, Event for Invaded and Involuntary Body, Virtual World Orchestra, Old Fruitmarket, Candleriggs, Glasgow, 4.-6.4.1997 Carnegie Mellon University, Center for Creative Inquiry, 26.4.1997/Wood Street Galleries, Pittsburgh, 1997/ICC-NTT, Tokio, 1997/Ars Electronica Festival 97, Linz, 8.9.1997, in: Stocker/Schöpf: Ars Electronica, S. 155f. (Zitate); Flugblatt Ars Electronica Festival 1997, Symposium »Flesh Factor. Informationsmaschine Mensch«. Design Center. Linz, 9.9.1997 (Zitatkorrektur in eckigen Klammern entspricht dem Flugblatt); Internet/URL: http://www.aec.at/video/fest/92/stelarc.html (22.9.1999); http://www.murlin.va.com.au/metabody/text/limbo.htm (20.9.1999); http://www.nilrem.org/parasite/index.htm (20.5.1997); http://www.stelarc.va.com.au/parasite/index.htm (22.9.1999).

Über die Relation von Datenflüssen im Massenmedium Fernsehen und einer mediatisierten Lebenswelt zu Performances der achtziger Jahre: Auslander: Presence, S. 17ff., 50f., 70ff.

rere Interaktionen zwischen verschiedenen Systemen koordiniert. Ein systemexterner Beobachter kann diese Koordination überblicken und dem Modellakteur Stelarc zusehen, er könnte aber auch an die Stelle Stelarcs treten und seinen eigenen Körper an das koordinierende System anschließen. Dann würde auch er zum internen Beobachter der Systemvernetzung werden, der seine Körperoperationen mit in das Nervensystem gesendeten Stimuli koordiniert. Die mentale Rekonstruktion der Funktionsweise des Systems und die mögliche Selbstverortung als »Teilnehmer«, der Beobachteroperationen im System ausführt (s. Kap. 4.2), bilden Ebenen der Beobachtung, die in »Beobachtungsoperationen« so aufeinander beziehbar sind, daß sich aus der einen Ebene Aufschlüsse über die andere Ebene gewinnen lassen.

Stelarc und Antúnez Roca lassen ihre Körper in den neunziger Jahren dank neuer Techniken von Systemen, die »Beobachter«-»Teilnehmer« von außen steuern können, bewegen. Die/der in den oben erwähnten Performances mit Video-Closed-Circuit von Abramovic/Ulay in »Imponderabilia« (1977, s. Kap. 3.1.3) und Jochen Gerz in »Purple Cross for Absent Now« (1979, s. Kap. 3.1.2, 3.1.3) von »Beobachter«-»Teilnehmern« bewegte, passive PerformerIn wird in »Epizoo« von Antúnez Roca noch durch elektronisch gesteuerte Mechanik von außen gesteuert und in Performances von Stelarc bereits mit dem Nervensystem an agierende »Beobachter«-»Teilnehmer« angeschlossen.

Stelarc liefert in »ParaSite« mit dem Einsatz von Telekommunikation und Datennetzen zur »parasitären« Expansion des Nervensystems über die Körpergrenzen ein noch am Körper des Performers und noch nicht an Körpern von »Besuchern« anschließendes Modell für die Organisation von Schnittstellen zur multilokalen Erweiterung des Sensorenbereichs des menschlichen Körpers über die eigenen örtlich gebundenen Möglichkeiten hinaus. Stelarcs »ParaSite« ist ein noch rudimentäres Modell für eine Alternative zu Wieners Konzept des »Bio-Adapters«. Ein erweiterbares künstlerisches Konzept für an Datenströme angeschlossene und sich in ihnen verortende wie sie beeinflussende Nervensysteme von »Teilnehmern« wäre nach »ParaSite« ein naheliegender Entwicklungsschritt vom Akteur als Modell-»Teilnehmer« zu einer neuen Form der Partizipation, die allerdings wieder der »Teilnahme« an Installationen mit reaktiven Systemen entspricht.

3.3 Geschichte intermedialer Aktionsformen

Die Entwicklung künstlerischer Aktionsformen läßt sich in zwei Stränge gliedern:

3.3.1 Von keiner Gattungsnorm begrenzte, Cabaretformen erweiternde Einzel- & Simultanaktionen (s. Kap. 2.1.1, 2.1.1.1).

3.3.2 Theater von Künstlern, die sich nicht mit der sekundären Rolle als Gestalter von Bühnenbildern und Kostümen begnügen, sondern die auch die Art der Handlung und ihren Ablauf ›formen‹ (s. Kap. 2.1.2, 2.1.2.1).

Die Geschichte der Performance Art charakterisiert die Zweiteilung in dadaistische (Strang 3.3.1) und malerische Züge (Strang 3.3.2), erstere mit einem paradoxen Hang sowohl zur Indifferenz (s. Kap. 2.2, 2.4.2) als auch zur Provokation (vgl. Oswald Wiener, s. Kap. 2.5.2, 2.2) und letztere mit einem Hang zur Expansion von Malerei zur Aktionsmalerei (Gutai, s. Kap. 2.3.2) und zum Gesamtkunstwerk (vgl. Hermann Nitsch, s. Kap. 1.1.4, 2.5.1.1.2 – 2.5.1.1.14, 2.5.3). Eine wichtige Verbindung des Stranges 3.3.2 mit Entwicklungen des Stranges 3.3.1 liefern Happenings mit Simultanaktionen in Environments wie »18 Happenings in Six Parts« von Allan Kaprow (1959, s. Kap. 2.4.1.2), die aus Aktionsmalerei und Collagen entwickelt worden sind (s. Kap. 2.4.1.1). Im Wiener Aktionismus werden besonders von Otto Mühl (s. Kap. 2.5.1.1.15-2.5.1.1.21, 2.5.2.2) Konsequenzen aus beiden Strängen gezogen. Zugleich stehen im Wiener Aktionismus aus dem Strang 3.3.1 entwickelte Aktionslesungen von Franz Kaltenbäck, Gerhard Rühm, Peter Weibel sowie Oswald Wiener (s. Kap. 2.5.2) gegen Hermann Nitschs an den Strang 3.3.2 anknüpfende Rekonzeption des »Gesamtkunstwerk«-Programms (s. Kap. 2.5.1.1.2-2.5.1.1.14, 2.5.1.1.21, 2.5.2.1, 2.5.2.2, 2.5.3).

Aus ersten Integrationen von ›neuen Medien‹ (Fotografie, Diaprojektion, Film, Video) in Performance Art entsteht ein dritter Strang:

3.3.3 In Vorführungen der Wiener Aktionisten und in Performances von Shikego Kubota, Yoko Ono, Carolee Schneeman (s. Kap. 2.6, 7.1.1) und Joseph Beuys (s. Kap. 2.5.2.2, 7.1.1) wird in den sechziger Jahren ein konzeptueller Einsatz des eigenen Körpers als Mittel zur Demonstration entwickelt. Die Relation »self/body«[602]

[602] Kubota, Shikego-Vagina Painting, The Perpetual Fluxus Festival, Cinemathèque, East 4th Street, New York, 4.7.1965, in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 82; Goldberg: Performance 1998, S. 95, 129f.; Hendricks: Fluxus 1988, S. 306; Jones: Body, S. 97ff.; Schimmel: Actions, S. 279; Schneider: Body, S. 38f., Pl. 1.7.
Ono, Yoko-Cut Piece, Notation, o. J., Aufführungen: Yamaichi Concert Hall, Kioto, Mai 1964/Tokio, Juni 1964/Carnegie Recital Hall, 154 W. 57 St., New York,

wird in Performances, Fotos, Fotosequenzen und Filmen der Body Art von KünstlerInnen in beobachterrelevanter Weise eingebracht (s. Kap. 2.6, 7.1.1). Reproduktionsmedien werden in den sechziger und siebziger Jahren eingesetzt, um Aktionen in Präsentationsformen wie Fotosequenzen (Rudolf Schwarzkogler, Valie Export/Peter Weibel, Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Klaus Rinke) und Videoperformances (Vito Acconci, Joan Jonas, Bruce Nauman, Frederike Pezold, Ulrike Rosenbach u. a., s. Kap. 2.6, 7.1.2) zu dokumentieren. Solchen Präsentationen von Aktionen und Aktionsspuren in Reproduktionsmedien stehen Performances gegenüber, in die Diaprojektionen und Filmvorführungen (s. Kap. 3.1.1) und TV- sowie Videokameras (s. Kap. 3.1.2, 3.1.3) integriert sind. In Videoperformances und in Performances mit Video-Closed-Circuit werden mittels Kameras, die in Echtzeit Bildinformationen an Monitore liefern, Beziehungen der Performerin/des Performers zu seinem Körper wie zu seinem (Nicht-)Selbst artikuliert. Das körper- und zeit- wie ortsgebundene Aktionstheater relativiert sich in Videoperformances und Performances mit Dia- und Filmprojektionen selbst durch die Integration der Differenz zwischen ortsgebundenem Aufführungstheater und ›zeit-‹ wie ›ortlosen‹ Reproduktionsmedien. Medienkombinationen im Aktionstheater können neue Medien, die durch Reproduktion und/oder Telekommunikation die Autopsie durch Beobachtung ›vor

---

21.3.1965/Fourth Annual Avant-Garde Festival, Central Park, New York, 9.9.1966/Africa Center, London, 28.-29.9.1966/The 14 Hour Technicolour Dream Extravaganza, Alexander Palace, London, April 1967/u. a. (Film der Ausführung von Ono 1965 in der Carnegie Recital Hall, 16 mm, s/w, Ausschnitt, 9 Min., Kamera: Albert und David Maysles; Ausführung während eines Konzerts 1967 von Pink Floyd, 14 Hour Technicolour Dream Extravaganza, Video; Hershman, Lynn-Cut Piece: A Video Homage to Yoko Ono, 1992, Video, 16 Min.), in: Armstrong/Rothfuss: Spirit, S. 80f.; Concannon: Ono; Crow: Rise, S. 132f., Ill.88; Elliot: Interview; Goldberg: Performance 1998, S. 95f., 101; Haskell/Hanhardt: Ono, S. 90-93; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 73f., 162, 198; Iles: Ono, S. 74, 124-127; Jones: Body, S. 97ff.; MacDonald: Avant-Garde, S. 21; O'Dell: Contract, S. 7; O'Dell: Theory, S. 33, Oliva: Fluxus, S. 235; Schimmel: Actions, S. 77, 278, 340; Internet/URL: http://www.cam.org/~rjoly/yoko/cutpiece.html (29.8.1998).
»self/body«: Schneeman: Meat, S. 231. Voraussetzung dieser Self Performer-internen Trennung zwischen »self«/Person und »body«/Körper ist die objekthafte Behandlung der eigenen Körper, den Aktricen und Akteuren als Material zur Selbsterforschung und als Mittel zur Mitteilung einsetzen: »What is a body artist? Someone who is his own test tube.« (Salle: Acconci, S. 90. Vgl. Jones: Body, S. 13f., 16ff., 37-47, 51f., 58-61, 69f., 73f., 76f., 105, 116, 150, 170-176, 191ff.,198ff., 204-230, 235, 237-240) Genpei Akasegawa 1962: »Ich mache mich zum Objekt, um mein Gegenüber herauszufordern.« (Neu auf dt. in: Schimmel: Actions, S. 151) Joan Jonas 1983: »The performer sees herself as a medium: information passes through.« (Jonas: Scripts, S. 139) Vito Acconci 1979: »In the early pieces [1969-73], I was an instrument that activated myself.« (White: Interview Acconci, S. 10). »›I‹ have only ›me‹, ›I‹ need only ›me‹. I am the agent of an action and, at the same time, the receiver of the action; ›I‹ initiate an action that ends up in ›me‹.« (Bronson/Gale: Performance, S. 30, vgl. S. 199f.) Vgl. Anm. 199, 267, 371, 548 über den »Körper« als »Objekt«.

Ort‹ überflüssig werden lassen, an Aufführungsorte (intern) rückkoppeln als Intern (intern/extern)-Bezug beziehungsweise als Reinternalisierung einer Externalisierung. Die Externalisierung von Ortsgebundenem durch nicht ortsgebundene Medien erscheint im Lichte der Reinternalisierung an Orts-/Aufführungsgebundenes als aktionsinterne intern/extern-Brechung, als Selbstexternalisierung. Selbstexternalisierung und Reinternalisierung sind aufeinander verweisende Operationen der Selbstverortung einer Aktrice/eines Akteurs, die/der sich in Multimedia- und Intermedia-Aktionen zwischen dekontextualisierenden neuen Medien und Aufführungskontext bewegt: Auf Externalisierung der ortsgebundenen Aktion durch Aktionen für Filme folgen Reinternalisierungen durch Aktionen im Projektionsraum simultan zum Film. Durch Selbstexternalisierung kann ein (Präsentations-)System interne Bezugsfelder externen Umwelteinflüssen öffnen, um seine Fähigkeit zur internen Ausdifferenzierung von Innen/Außen-Brechungen zu testen. Die Konzeptualisierung von Körpererfahrungen kann auf mehreren Ebenen der Reflexion über Relationen zwischen Weisen der Selbstverortung im Realraum mittels

- körper- sowie handlungsleitenden Schemata (s. Kap. 4.1) einerseits und
- Orientierungen im Realraum (wieder) herstellende, entstellende oder aufhebende Medien der Reproduktion sowie der Telekommunikation andererseits

erfolgen. Integrationen von Reproduktionsmedien in Performance Art/Aktionstheater ermöglichen Ausdifferenzierungen von Relationen zwischen Zeitstrukturen in Aktions- und Medienpräsentationen. Zum Beispiel lassen sich mögliche »Beobachtungsoperationen« als Rahmen im Rahmen rekonstruieren. Wechselseitige Rückkoppelungen zwischen Aktions- und Medienzeit können durch Umkehr des Innen- und Außenrahmens wiedergegeben werden: Medienzeit in Aktionszeit (Der Ablauf der Bildprojektion als Bestandteil des Handlungsraums im Aktionsraum) oder Aktionszeit in Medienzeit (Aktrice/Akteur in abgedunkeltem Projektionsraum, in dem er selbst zum Projektionsträger wird).

Die ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) der Kunst seit Ende der sechziger Jahre bestimmen (neben den etablierten Kunstgattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung) alternative Präsentationsformen wie Fotosequenzen, Foto-Texte, Installationen mit Video-Closed-Circuits und Filme auf Videobändern: Fotografie, Film und Video sind ›neue Medien‹, die kunstextern und sehr viel später als Zeichen-, Mal- und Bildhauertechniken entwickelt wurden. Performance Art als künstlerische Form der Organisation einer Präsentation durch Medienkombination verliert in den siebziger Jahren ihre Schlüsselstellung, die sie in den sechziger Jahren bei der Problematisierung des im Kunstkontext etablierten, Zeit und Bewegung ausschließenden Werkbegriffs hatte, durch die Eigendynamik der künstlerischen Anwendung neuer Medien, die neben der Multi- und Intermedia-Performance unter anderem auch zur Videoperformance und zur Video-Installation führt und damit das Aktionstheater überschreitet (s. Kap. 2.6, 3.1.2).

In reaktiven Installationen mit Video-Closed-Circuits werden ZuschauerInnen – wie vorher schon in »›participation‹ Happenings« – zu Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« im Werkraum koordinierende Aktricen/»Teilnehmer[Innen]« und Akteure/»Teilnehmer«. Von Performances zu reaktiven Installationen wechselnd ziehen sich Künstler wie Dan Graham, Jeffrey Shaw und Peter Weibel im Laufe der siebziger Jahre als Performer zurück und überlassen den Aktionsablauf dem Publikum.

In den siebziger und achtziger Jahren werden neue Möglichkeiten elektronischer Bildverarbeitung und der Telekommunikation geschaffen. Außerdem werden Sensor- sowie Projektionstechniken leichter verfügbar und weiter entwickelt. Die neuen Möglichkeiten der Bildverarbeitung, der Telekommunikation und der intermedialen Vernetzung bleiben in der Kunstentwicklung der achtziger und neunziger Jahre nicht folgenlos. Durch Telekommunikation erhalten multilokale Aktionsformen ohne Publikum einen neuen Stellenwert. Telekommunikation ermöglicht eine neue Art von Publikum, das auf die Autopsie von Aktionen an einem Aufführungsort verzichten und Möglichkeiten der Partizipation über (fast) beliebige Distanzen nutzen kann. Von der um Interaktion via Telekommunikation erweiterten Aufführung sind Formen der Webperformance und des Online-Theaters zu unterscheiden, die aus Internetübertragungen von Lifeaufnahmen und/oder verbaler Interaktion bestehen.[603]

---

[603] Über »online theater«: LaFarge: Word; LaFarge: World.
»Online theater« von »The Plaintext Players« (mit Antoinette LaFarge) ist improvisiertes Texttheater. Nach einem vorher grob festgelegten Rollenschema improvisieren AutorInnen mittels MOO-Environments (verwendet wird MUD(=Multi User Dimension) in einer »object oriented«-Fassung). AutorInnen können die Rollenschemata, für die sie Texte produzieren, wechseln, während der Leser nur den fortlaufenden Text sieht. Die Grenzen zwischen Rollen können fließend werden, da die Improvisation assoziative Querbezüge herstellt und den Sprachrhythmus betont. Über die Textimprovisation sollen sich die AutorInnen auf das Risiko einlassen, psychische Kontrollen zu unterlaufen und Erfahrungen mit ihrem »Es« zu machen. Rollenkonzepte der »The Plaintext Players« nehmen Improvisationserfahrungen als »virtual Underworlds«, als fiktive Welten, vorweg, in denen Hades/Todesimaginationen und dionysische Lebenslust ohne Rücksicht auf Ängste vor dem realen Tod in Bewußtseinsströmen laufend neu aufeinander bezogen werden sollen (Hades-Dionysus). Beispiele: LaFarge, Antoinette and The Plaintext Players-Still Lies The Truth, 1996, in: Internet/URL: http://www.sva.edu/alumni/forger/plaintext/SLQT.html (22.9.1999). Dies.: Silent Orpheus, Day Without Art, Simultanprojektion auf Videowand in der 55 Broad Street, New York und im Institute of Cultural Inquiry, Santa Monica/California, 1.12.1997, in: Internet/URL: http://www.sva.edu/alumni/forger/plaintext/doc/SO.html (22.9.1999).
Frühes Beispiel einer Webperformance, einer gefilmten und via Internet übertragenen (»Web video«) Aktion: Sobell, Nina/Hartzell, Emily-ArTis Theater, ab 1994: Seit 1994 werden mit »one of the Web's first remotely-controlled cameras« Aktionen gefilmt, teilweise live übertragen und dann als Stop-Bild-Sequenzen archiviert. In: In-

In den achtziger und neunziger Jahren verändert sich die ›Medienlandschaft‹ von Kunst und Theater durch die Ausdifferenzierung computergestützter Präsentationsformen in einer Weise, die es nahelegt, von zwei Phasen der Veränderung von Medienkunst zu sprechen: Auf eine Phase der Veränderung durch Film- und Video-orientierte Bildverarbeitung folgt eine Phase der computergestützten Text-, Bild- und Tonverarbeitung. Dieses Phasenschema vereinfacht jedoch, da es von Entwicklungen der Filmanimation und der Tongenerierung von Analog- zu ersten Digitalrechnern absieht. So, wie die Übergänge von erstem Aktionstheater zu in Aktionstheater integrierter Medienkunst (s. Kap. 3.1.1) kaum von kontinuierlichen Prozessen der Ausdifferenzierung des avantgardistischen Theaters in aktions-, objekt- und bildorientierte Formen unterscheidbar sind, so sind auch Phasen der Übergänge von Film-

---

ternet/URL: http://www.cat.nyu.edu/parkbench/about.html (22.9.1999) (Zitat). Über »ArTis Theater«: Carr: Pair: »...the first live performance in the history of the World Wide web in the winter of 1994...Sobell sculpted a porcelain figure onto an armature, then tore it off...those phantom spectators out there were creating the whole look of the piece-controlling the camera direction with mouse clicks...«

Zum Problem »Webperformance«: PORT, Navigating Digital Culture (Organisation: artnetweb), Reference Gallery, MIT List Visual Center, Wiesner Building, Cambridge/Massachusetts, 25.1.-29.3.1997, in: Internet/URL: http://artnetweb.com/port/index.html (22.9.1999).

Beispiel einer um Datenfernübertragung erweiterten Aktion an einem Aufführungsort: Alexej Sagerer & ProT-...und morgen die ganze Welt: Eine 28 stündige Theaterexpedition, Reithalle, Heßstraße 132, München, 18.-19.10.1997, in: Internet/URL: http://www.prot.de/menu.htm (22.9.1999). Multilokale Aktionen mit Datenfernübertragung realisiert Sagerer in »...und morgen die ganze Welt« nicht nur durch die Tonübertragung von Reportagen über einen gleichzeitig stattfindenden Internet-Chat in die Aufführung in der Münchner Reithalle, sondern auch durch Bild- und Tonübertragungen (mit einer Live-Kamera und computergestützter Echtzeit-Bildverarbeitung bzw. Bildverfremdung) aus einem schalldichten Kubus auf eine Großleinwand und Monitore in Bereichen der Reithalle, die dem Publikum zugänglich sind und in denen weitere Aktionen stattfinden. Sagerer führt Möglichkeiten vor, »environmental theater« und Webperformance zu integrieren. Beiden Aktionsformen ist in Sagerers Variante die Aufteilung in multilokale Aktionsbereiche und der Einsatz von Medien zur Verbindung der Bereiche gemeinsam. Die Interaktion wird via Fernübertragung von verschiedenen Orten aus möglich und für Beobachter in der Reithalle mit Aktricen und Akteuren im Kubus unmöglich: Theater der Nahexklusionen und der Ferninklusionen.

Die Relation Webperformance (Sobell/Hartzell) – Internet in der Performance (Sagerer) setzt die Relation Videoperformance (s. Kap. 2.6) – Performance mit Video (s. Kap. 3.1.2, 3.1.3) fort, nicht ohne sie mittels Datenfernübertragung zu verändern: Webperformance umfaßt im Unterschied zur Videoperformance Live-Übertragung, wie wir sie von Video-Closed-Circuits kennen, und die Performance mit Web kann alle Möglichkeiten des Dateninput am Manual (mit Erweiterungen durch Kamera, Tablets etc.) und der Datenfernübertragung integrieren.

montagen zu elektronischer Bildverarbeitung für Videorecorder und via Computer verschoben: Die ersten computergenerierten Filmanimationen wurden vor der ersten künstlerischen Anwendung des Videorecorders entwickelt und Video wird in den siebziger Jahren zum Datenträger computergestützter Filmanimation, um schließlich von der Bildplatte (Video-/Laserdisk) abgelöst zu werden. In einer an Performance-Aspekten (s. Kap. 6.2) orientierten Perspektive auf die Veränderungen des Möglichkeitenspektrums der ›Medienlandschaft‹ ergibt sich dennoch ein Phasenmodell der um Medienkünste erweiterten Performance Art. In diesem Phasenmodell spielen nacheinander die Medien Film, Video (erste Phase) und computergestützte Datenverarbeitung (zweite Phase) eine die Möglichkeiten der Medienkombination und damit von Intermedia Art verändernde Rolle.[604]

[604] Über Filmanimation: Moritz: Survey; Russett/Starr: Animation.
Bildplatte (Video-/Laserdisk): Dinkla: Pioniere, S. 251; Torcelli: Video, S. 299.
Über die Entwicklung computergestützter Bildverarbeitung und ihrer künstlerischen Anwendung: s. Anm. 582.
Der Begriff »Medium« ist in dieser Erörterung über Aktionstheater in zwei Bedeutungen relevant:
1. Als Bezeichnung für Kombinationsmöglichkeiten von »Formen« in »Medien«. Niklas Luhmann versteht »Medien« als »Zwei-Seiten-Form«, wobei eine geschlossenere »Form« eine der möglichen Anwendungen der Kombinationsmöglichkeiten von Elementen eines »Mediums« beziehungsweise einer variableren, offeneren Form demonstriert (s. Anm. 53, 608, 696).
2. Als Bezeichnung für die Verwendung neuer Medien wie Motoren für mechanische Bewegung (Kinetik), Fotografie, Film, Video, Telekommunikation und Computer in der Kunst. In der englischsprachigen Kunstkritik wird »medium« auch für Bedeutungsfelder des deutschen Begriffs Kunstgattung verwendet. Im deutschen Kunstdiskurs werden Präsentationsformen aus und mit neuen Medien als ›Medienkunst‹ klassifiziert. Der Begriff Medium in dem Terminus ›Medienkunst‹ wird im Deutschen als Gegenbegriff zu dem Begriff ›Kunstgattung‹ verwendet. ›Kunstgattungen‹ sind Malerei, Skulptur (s. Anm. 696) sowie Graphik (Zeichnung, Druckgraphik) und unter den Begriff (neue) Medien fallen alle von Künstlern gewählten Präsentationsformen, die sich im derzeitigen Sprachgebrauch des Kunstdiskurses weder unter dem Begriff ›Kunstgattung‹ noch unter dem Begriff ›Objektkunst‹ subsumieren lassen.

4 AKTIONSTHEATER UND THEORIE DER BEOBACHTUNG

4.1 ›Zeichenkörper‹ - ›Körperzeichen‹

Ohne die Identifikation von Wahrnehmungsschemata mit ›Körper‹-Konzepten sind reale ›Körper‹ nicht als ›Körper‹ erkenn-/beobachtbar. Formieren sich diese Zeichen für Körper zu eigenen Zeichenwelten, sind ›Zeichenkörper‹ mit Bedeutungsfeldern für ›Körperzeichen‹ entstanden. Im Gedächtnis gespeicherte ›Zeichenkörper‹ können ihren Ursprung in sozial vermittelten und in Kommunikationsmedien etablierten ›Zeichenkörpern‹ haben.

Die These einer immer schon vorhandenen Außenwelt/Realität, die in unmittelbarer Anschauung und erkennend/rekonstruierend im Bewußtsein immer vollständiger zu erkennen sein soll, liefert eine Basis für eine Trennung von Körper und Zeichen: Körper sind nach dieser These Teile der Außenwelt und Zeichen »Schemata« des Bewußtseins, die gebildet werden, um diese materielle Außenwelt in einer mentalen Innenwelt zu rekonstruieren. ›Zeichenkörper‹ wären dann Elemente, die zur Mitteilung von Informationen über Körper in der Außenwelt taugen. Diese ›Zeichenkörper‹ können aus der Vorstellung Innenweltbilder abrufen, die als Repräsentationen von Teilen der Außenwelt gelten: Die ›Zeichenkörper‹ vermitteln zwischen Außenwelt und Innenbildern von dieser Außenwelt.

Die Psychologie des radikalen Konstruktivismus widerspricht der Setzung einer vor ihrer Beobachtung existenten Außenwelt. Innen-/Außen-Differenzen werden nach Heinz von Foerster und Niklas Luhmann in »Beobachtungsoperationen« im Bewußtsein generiert.[605] Die Schnittstelle zur Außenwelt konstituieren Sinnesorgane, die quantitative Reizungen in den Nervenbahnen erzeugen. Diese Signale aus der Umwelt liefern keine Informationen über Tast-, Seh-, Hör-, Geruchs- und Geschmacksempfindungen. Sinnesinformationen werden an verschiedene Zonen des Gehirns mit Modifikationen übertragen und dort weiter verarbeitet. So ergeben sich zum Beispiel für die visuelle Wahrnehmung bestimmte Wege von Sinnesrezeptoren über Retinaganglienzellen zu Zellen in Gehirnzonen (corticale visuelle Areale). Aus lokalisier- und meßbaren Aktivitäten von Neuronen läßt sich jedoch nicht erklären,

---

[605] Zum Verhältnis ›Körperzeichen‹ – ›Zeichenkörper‹: Prehn: Körperzeichen, S. 188-195.
»Schemata«: s. Anm. 607.
»Beobachtungsoperationen«: s. Anm. 14, 15.

wie das Bewußtsein eine Repräsentation von Umwelt – zum Beispiel als visuelles Weltbild – konstruiert. So muß nach Gerhard Roth zwischen Bewußtsein und feststellbaren Gehirntätigkeiten unterschieden werden, da aus Messungen der Ströme über Ort und Stärke einer Gehirnaktivierung nicht hervorgeht, was Menschen denken und erkennen können. Zwischen Neuronenaktivitäten und kortikalen visuellen Arealen werden in rekursiven »Beobachtungsoperationen« erst Informationen über Visuelles wie »Größen-, Helligkeits-, Farb-, Objektkonstanz« konstruiert:

> Die retinale Erregung enthält ›Information‹ und ›Ordnung‹ nicht an sich und für sich, sondern immer nur für ein kognitives System.[606]

Die These einer Außenwelt, die vor aller Beobachtung existiere, wird im radikalen Konstruktivismus ersetzt durch den Selbstbezug einer »Beobachtung von Beobachtungen« (s. Kap. 1.1.2), die durch Ausdifferenzierungen von Innenwelten Vorstellungen von Außenwelten zu generieren fähig wird. Die Vorstellung des Fremdbezugs auf ›reale Körper‹ wird durch Ausdifferenzierung des Selbstbezugs in Selbst-/Fremd-/Selbstbezüge möglich: Die Differenz Innen-/Außenwelt bzw. Fremd-/Selbstbezug ist eine rekursiv aus mentalen Operationen, also aus Innenwelt-Konstruktionsweisen entwickelte. ›Zeichenkörper‹ sind im Sinne des radikalen Konstruktivismus als »Schemata« zu verstehen, die rekursive Operationen in einer bestimmten Weise ›regeln‹, dabei Wahrnehmungsschemata und Körperkonzepte vermitteln und schließlich aus der Weise der Vermittlung die Konstruktion des Vermittelten auszudifferenzieren erlauben. Die »Schemata« bestehen aus Regeln der Kombination von Zeichen und Zeichengruppen.[607] ›Körper‹ sind immer schon

---

[606] visuelle Wahrnehmung: Roth, Gerhard: Kognition. Die Entstehung von Bedeutung im Gehirn. In: Krohn/Küppers: Emergenz, S. 112f., 117-121 (Zitate S. 120f.); Roth, Gerhard: Die Konstitution von Bedeutung im Gehirn. In: Schmidt: Gedächtnis, S. 366ff.; Roth: Schnittstelle, S. 19ff., 70f.

[607] Innenwelt-Konstruktionsweisen für die Differenz Innen/Außen: »Es gibt eine Abgeschlossenheit des Gehirns in dem Sinne, daß alles, was wir erleben und was wir empfinden, das Ergebnis der Aktivität unseres Gehirns ist, d. h., das, was für uns ›draußen‹ und was ›drinnen‹ ist, wird vom Gehirn hervorgebracht. Insofern gibt es nichts, was von ›draußen‹ hereinkommt.« (Roth: Wahrnehmungssystem, S. 152)
»Schemata«: Lenk: Einführung, bes. S. 30-77; Lenk: Schemaspiele, S. 27, 29, 34, 83: »Als Schemata kann man zunächst alle möglichen Strukturierungen oder Strukturbildungen repräsentierender Art betrachten, die ›etwas‹ darstellen sollen, die z. B. äußerlich durch Zeichen, ›innerlich‹ durch Vorstellungen und Musteraktivierungen vertreten werden, was immer beides auch genauer heißen mag...Das Wahrnehmungsbild ist stets so etwas wie eine ›Konstruktion‹, eine ›Integration‹; es ist nicht einfach ein Abbild der Wirklichkeit oder von äußeren Signalen, wie sie ›an sich‹ sind, sondern es ist immer schon eine (Folge) hochkomplexe(r) Verarbeitung...Schemainterpretationen sind in diesem Sinne repräsentierende Aktivitäten, die wir mittels unseres Gehirns im Kontext der Einbeziehung im Verhalten unseres Organismus und des eigenen Handelns zur Strukturierung und Stabilisierung solcher Neuronenas-

von ›Zeichenkörpern‹ mitgeteilte ›Körperzeichen‹, bevor eine Differenz zwischen zeichenexternem ›Körper‹ und ›Zeichen(welten)‹ konstruiert werden kann. Die Wechselseitigkeit von ›Zeichenkörper‹ und ›Körperzeichen‹ variiert das konstruktivistische Problem des Verhältnisses von »Medium« und »Form« als »Zwei-Seiten-Form«.[608] Lose Kopplungen eines »Mediums« ermöglichen feste Kopplungen und

---

semblies, welche die Mustererkennung z. B. erlauben und tragen, automatisch vornehmen...Wahrnehmen ist also Schemainterpretieren bzw. konstruktives Interpretieren und Imprägnieren.« Mit David Roberts kann resümiert werden: »Die beobachtete Welt ist das Produkt des Beobachters.« (Roberts: Paradoxie, S. 25. Vgl. Kap. 1.1.2) Den Zusammenhang von »Wahrnehmen« und »Schemainterpretieren« erklärt Luhmann als Prozessieren von »Unterscheidungen« in »Beobachtungsoperationen« (s. Anm. 12, 14): »Der Beobachter ist definiert durch das Schema, das er seinen Beobachtungen zugrundelegt, also durch die Unterscheidungen, die er verwendet.« (Luhmann: Gesellschaft, S. 144) »Was der Beobachter erster Ordnung sieht und was er nicht sieht, hängt für den Beobachter zweiter Ordnung davon ab, welche Unterscheidungen der Beobachtung zugrunde gelegt werden; und das können immer auch andere Unterscheidungen sein.« (Luhmann: Gesellschaft, S. 1121)
»Schemata« regeln mit dem Verhältnis zum Bezeichneten auch die Anschlußmöglichkeiten für weitere Zeichen: Die Regeln der selbstreferentiellen Zeichenkombination und die Regeln der Fremdreferenz sind Teil eines selbstbezüglichen Systems. Beide Regeln ergeben sich aus systeminternen Prozessen. Luhmann schreibt, Novalis zitierend: »Ein Schema ist ›Alleseinheit‹. Es ›steht mit sich selbst in Wechselwirkung.‹« (Luhmann: Zeichen, S. 57 mit Anm. 25)

[608] Die Differenz »Medium«-»Form« (s. Anm. 53, 604) als »Zwei-Seiten-Form«: Baecker: Kalkül, S. 197-212; Luhmann: Gesellschaft, S. 1148; Luhmann: Kunst, S. 48-65, 89, 150, 165-214, 437; Luhmann: Weltkunst, S. 10ff., 20; Luhmann: Wissenschaft, S. 184, 706f. Vgl. Luhmann: Medium. Basis der »Zwei-Seiten-Form« ist »die Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung«, also die »Unterscheidung in sich selbst«. (Luhmann: Zeichen, S. 49f. mit Anm. 15, S. 53ff.) Dies läßt sich mit George Brecht (vgl. Kap. 2.4.2) und Patrick Hughes als »logisch-paradoxe Zwei-Einheit« »von Anwesen und Abwesen« erklären: »Wenn man nach den Maßstäben des energetisch paradoxen Zustands sagt, daß etwas anwesend ist, impliziert dies immer Anwesenheit und Abwesenheit zugleich, und dadurch, daß sie immer gleichzeitig als anwesend und abwesend zur Verfügung stehen, treten alle Inhalte auf dem Niveau einer paradoxal-energetischen Unbestimmtheit auf. Indem wir vom aktiven Geschehen der Erfahrung sprechen, implizieren wir eine Situation, die kompakt und expansiv in einem ist. Wir können von einer bestimmten Erfahrung sprechen, aber wenn unsere Auffassung nur auf ein einfaches Ding begrenzt wäre, gäbe es in Wirklichkeit überhaupt keine Erfahrung. Es ist eine Vorbedingung der Erfahrung, daß alles, was sich ereignet, immer mehr als irgend ein Ding ist, d.h. mehr als ein Ding nach dem Standardprinzip der Identität. Wenn das Subjekt bloß als es selbst dem Subjekt nicht bloß als es selbst gleich ist, ist es notwendig einzusehen, daß dies so ist, weil das Subjekt bloß als es selbst dazu gebracht worden ist, für die aktuale Anwesenheit in einem Grade unzureichend zu sein, daß es hierdurch ebenso ein aktuales Abwesen ist, und somit eine logisch-paradoxe Zwei-Einheit.« (Brecht/Hughes: Scheinwelt, S. 104) Die Vorstellung von einem isolierten Subjekt als »Beobachter« einer »gemeinsam vorge-

damit »Formen«, die wiederum die Konstitution des »Mediums« durch Überschreitungen zu neuen »Zwei-Seiten-Formen« transformieren können.

›Körper‹ ist in Theorien von Vertretern des radikalen Konstruktivismus kein gegebenes Erstes, sondern eine in »Beobachtungsoperationen« entwickelbare Vorstellung. Die Körpervorstellungen sind in Beobachtungsprozessen transformierbar: Neue ›Zeichenkörper‹ erlauben es, andere Vorstellungen von ›Körperzeichen‹ zu bilden, die wiederum Folgen für die Regeln der Konstitution von ›Zeichenkörpern‹ haben können. So sind Körpervorstellungen immer ›im Werden‹. Dasselbe gilt für Naturvorstellungen.

Diese Bewußtseinsprozesse sind von Weisen der Kommunikation, wie sie in einer Lebenswelt etabliert sein können, beeinflußbar: Etablierte Formen des Sprechens über Körper liefern Körpercodes, die nicht ohne Folgen für die Ausdifferenzierung der ›Zeichenkörper‹-›Körperzeichen‹-Wechselseitigkeit in Beobachtungs-/Bewußtseinsprozessen bleiben können. Die über Kommunikationsmedien mitgeteilten Körpercodes liefern dem sich ausbildenden infantilen Bewußtsein schon Körpercodes, bevor eigene entwickelt werden können. Durch die Lernprozesse in der Kindheit sind kulturrelative Körpercodes an bewußtseinskonstituierenden Prozessen bereits beteiligt, bevor mit ihnen transportierte geschlechtsspezifische Bedeutungsfelder reflektier- und korrigierbar sind. Die feministische Kultur- und Sozialkritik von Valie Export (s. Kap. 2.6) und Ulrike Rosenbach (s. Kap. 3.1.2) sowie die Travestien von Pierre Molinier, Jürgen Klauke, Urs Lüthi u. a. (s. Kap. 2.6) stellen die Codierung geschlechtsspezifischer Rollenmuster in Dialogen mit kulturellen Vorstellungsmustern infrage: Kommunikationsmedien und ›Zeichenkörper‹ werden von Künstlern in Bewußtseinsprozessen transformiert und in Präsentationsformen übersetzt, welche bei Beobachtern Bewußtseinsprozesse auslösen können (sollen), die die scheinbare Untrennbarkeit von ›Körperzeichen‹ und geschlechtsspezifischen Rollenmustern als willkürliche Codierungen auswei-

---

gebene[n] Welt« wird von der »Zwei-Seiten-Form« An-/Abwesenheit infrage gestellt. Als »Zwei-Seiten-Form des Zeichens« (Luhmann: Zeichen, S. 49) stellt Luhmann das mit »aktualer Anwesenheit« mitlaufende »aktuale Abwesen« (s. o.) bzw. – mit George Spencer-Brown – den mit dem »marked state« mitlaufenden »unmarked state« (Spencer-Brown: Laws, S. 15) dar: »Für das Zeichen als Form gibt es in der Tat keine Referenz. Das heißt: Die Unterscheidung Bezeichnendes/Bezeichnetes kann man verwenden oder auch nicht. Es gibt nichts ›Externes‹, was qua Referenz dazu zwänge; und es gibt auch kein Wahrheitskriterium für die Wahl einer Ausgangsunterscheidung. Deshalb muß eine als Semiotik konstruierte Sprachtheorie auf eine externe Referenz [s. Anm. 670] der Sprache verzichten…Alle Differenzen sind, wie man seit Saussure weiß, sprachinterne Differenzen. Aber das entbindet nicht davon, an der Unterscheidung von Bezeichnendem und Bezeichnetem festzuhalten. Es kann nicht nur Bezeichnendes ohne Bezeichnetes geben. Die Unterscheidung und damit das Zeichen würde kollabieren, hätte sie nur eine Seite. Form ist immer Zwei-Seiten-Form.« (Luhmann: Zeichen, S. 50f.)

sen und infrage stellen: Ein für »Kunstbeobachtung« nicht ungewöhnliches »operatives Displacement«[609] von Codes wird hier an Weisen der »Weltbeobachtung« herangeführt, in denen es immer noch ungewöhnlich ist.

Patriarchalischen Körpercodes lassen sich Dekonstruktionen sowie historische Re- und Neukonstruktionen von matriarchalischen Körpercodes entgegenhalten. Der Eindruck der Unveränderbarkeit einer sozial etablierten Art der Beziehungen zwischen ›Zeichenkörper‹ und ›Körperzeichen‹ läßt sich durch Alternativen korrigieren, die andere ›Körperzeichen‹ vorzustellen ermöglichen. Künstlerische Möglichkeiten zu dieser Öffnung von Prozessen der De- und Recodierung von Körpervorstellungen in Werken von Frederike Pezold (s. Kap. 2.6), Valie Export, Ulrike Rosenbach und Jürgen Klauke (in den Medien Fotografie, Videofilm, Performance mit Closed-Circuit, Videoinstallation, s. Kap. 2.6, 3.1) haben Carolee Schneeman (s. Kap. 2.6), Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler (s. Kap. 2.5, 2.6, 3.1.3) vorbereitet. Durch Zerlegen in Codefragmente und Neukombinationen sowie durch Dialoge zwischen etablierten Codes und alternativen Codemöglichkeiten ermöglichen Schneeman und die Wiener Aktionisten eine Kritik an Vorcodierungen von »Beobachtungsoperationen«: Was dem Beobachter bislang als ›Natur‹ des Körpers erschien, kann und soll nach den Aktionen als Serie von »Dispositiva«[610] erscheinen, die Körpervorstellungen einseitig festlegen/disziplinieren. De- und Rekonstruktionen von ›Körperzeichen‹ durch künstlerische Transformationen von ›Zeichenkörpern‹ regen Beobachter an, »Einstellungswechsel«[611] gegenüber früh erlernten und internalisierten »Dispositiva« vorzunehmen und eine distanzierte, kritische Sicht auf das Internalisierte zu gewinnen. Der »Einstellungswechsel« besteht in der Wende von unreflektiert befolgten Handlungsmustern (einschließlich Codierungen von Körpervorstellungen) zu ihrer Reflexion, zur »Beobachtung von Beobachtungen.«

---

[609] »operatives Displacement«: Fuchs: Kommunikation, S. 153-159. Fuchs überführt die Grenzmarkierung auf einer Fläche (»Denn entweder die Markierung geht durch (und dann ist der Papierrand eine weitere Grenze), oder sie geht nicht durch, und dann kann man um die Markierung herum gehen.«) über Torus- und Möbiusschleifenmodelle in eine »Einseiten-Unterscheidung mit doppelseitiger Grenze«: »Diese Form...und die damit erzeugte Dimensionalität der Zurechnung – ist es, von der aus das als möglich gedacht werden kann, was wir operatives Displacement genannt haben, die Verschiebbarkeit, die Verrückbarkeit, die Changiermöglichkeit der kommunikativen Selektionen.« (Ebd., S. 155f. mit Anm. 348. Vgl. Baecker: Kalkül, S. 122ff., 134, 150f.)

[610] »Dispositiva«: Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Ewald/Waldenfels: Spiel, S. 153-162; Foucault: Dispositive, S. 119-125; Foucault: Überwachen, S. 38.

[611] »Einstellungswechsel«: Habermas: Theorie, Bd. 1, S. 123f., 187f.; Habermas: Moralbewußtsein, S. 136f. mit der Bestimmung des »Einstellungswechsels« als »Übergang vom normengeleiteten Handeln zum normenprüfenden Diskurs«.

4.2 Beobachtung, Medium und Schnittstelle

Die Auseinandersetzung, ob Körper als außerhalb von Zeichensystemen immer schon existente Gegenstände oder als Vorstellungen auf der Basis von Zeichensystemen aufzufassen sind (s. Kap. 4.1), begleitet in den sechziger Jahren Debatten über den Status von Kunstwerken: Sind Kunstwerke als ›Objekte‹ einer Außenwelt oder als Zeichen in Kommunikationsmedien definierbar?

E.C. Goossen organisiert 1968 »The Art of the Real: USA 1948-1968« im Museum of Modern Art in New York. Er schreibt im Katalogvorwort:

> The ›real‹ of today as it is posited by this new art has nothing to do with metaphysics, or symbolism, or any kind of metaphysics… Today's ›real‹...offers itself for whatever its uniqueness is worth – in the form of the simple, irreducible, irrefutable object...The spectator is not given symbols, but facts, to make of them what he can...The new work of art is very much like a chunk of nature, a rock, a tree, a cloud, and possesses much the same hermetic ›otherness‹.[612]

Während Goossen hier den von Donald Judd für eine bestimmte Art von zeitgenössischen Werken geprägten Begriff »Specific Objects«[613] programmatisch rekonstruiert, schlägt Richard Schechner schon 1965 in einem Artikel über »Happenings« vor, Erörterungen über zeitgenössische Theater- und Kunstformen Begriffe der »perception« im Sinne einer »›relationship‹ between the sender, the message and the receiver« zugrunde zu legen. Schechner verlegt den methodischen Ansatz von der Objekt- auf die Kommunikationsebene und verbindet die Begriffe »Botschaft« und »Beobachtung«.[614] Happenings versuchen nach Schechner, mit »the full ›mes-

[612] Goossen: Art, S. 7, 11.

[613] Judd, Donald: Specific Objects (1965). Neu in: Judd: Writings, S. 181-189.

[614] Allan Kaprow (s. Kap. 2.3.1, 2.4.1.2) und Jean-Jacques Lebel (s. Anm. 5) erörtern die Relationen zwischen Aktricen/Akteuren und ZuschauerInnen in Happenings auf der Ebene der Beobachteroperationen. Alfred Earl Hansen schreibt 1965 über »Beobachtungsoperationen«: »...I realized that all art forms do meet...[i]n the head of the observer...« (Hansen: Primer, S. 94). Hansen bezieht sich auf Publikum und Akteure wechselseitig ›ansteckende‹ Stimmungen, nicht aber auf Bedeutungsfelder (Hansen: Primer, S. 56f.). Schechner wiederum argumentiert auf der Ebene der Beobachteroperationen, aber mit Berücksichtigung semantischer Aspekte (s. Anm. 615). Lebel schreibt 1967, nach Schechner, über die Relation »artistic activity«-»sign«-»renovation and intensification of perception« (Sandford: Happenings, S. 282) und kann sich auf die Informationsästhetik von Abraham Moles (Moles: Informationstheorie) sowie auf die Arbeiten der «Groupe de Recherche d'Art Visuel» (Burnham: Sculpture, S. 250-253, 344) stützen. Wenn in Amerika im Verlauf der sechziger Jahre John Cage (Kostelanetz: Cage 1973, S. 2, 231f.; Sandford: Happenings, S. 71. Vgl. Cage: Vögel, S. 99, 139, 268ff.; Kostelanetz: Cage, S. 48, 55, 87f., 160, 201), Al Hansen (McLuhan Mugillah, Al Hansens Studio, 119 Avenue D, New York, 28.1.1966/Time Space Theatre, New York, 12. und 18.2.1966, in: Kostelanetz: Performance(s), S. 45f.; Schimmel: Actions, S. 314f.; Sohm: Happening, o. P.), Nam June Paik (Paik: Nieder-

sage-complexity‹ of a downtown street« zu spielen. Durch Zufallsprozeduren kann – so Schechner – »a shifting, nondefinitive relationship between piece and audience« entstehen. Diese »nondefinitive relationship« könne bewirken, daß »[we become] immune to certain kinds of advertising, so, perhaps, we become somewhat immune to other forms of mass persuasion after participating in a Happening.«[615] Schechner setzt die kalkulierte Wirkungsästhetik der Werbung gegen »a shifting, nondefinitive relationship« des »Theater of unrelated succession« (s. Kap. 2.4.1.3) – ein sicher zu eng gesteckter Ansatz, der das von Werbeabsichten freie wirkungsästhetische Kalkül, für das Antonin Artaud in »Theater und sein Double« plädiert[616] und das Nitschs Konzeption des »Orgien Mysterien Theaters« (s. Kap. 2.5.1.1, 2.5.3) prägt, nicht berücksichtigt. Dieses wirkunsgsästhetische Kalkül und Schechners »shifting nondefinitive relationship« basieren auf konträren Konzepten der Relation Aktion – Beobachtung: Die Relation wird im ersten Fall so geschlossen wie nur möglich und im zweiten Fall offen gedacht. Im ersten Fall wird der Beobachter so direkt wie im Kalkül möglich in seiner Reaktion beeinflußt, im zweiten Fall dagegen möglichst wenig. Die Werbung versucht, die Aufmerksamkeit des Beobachters so schnell und direkt wie möglich auf sich zu lenken, und dann in einem zweiten Schritt die Wer-

---

schriften, S. 111, 115, 123-127; s. Anm. 629) und die Gruppe USCO (Kostelanetz: Theatre, S. 247) die von Marshall McLuhan geäußerte Zeitdiagnose der Überfülle an gleichzeitig verfügbaren Informationen simultaner Ereignisse als für (eigene) Installations- und Aktionstheater-Konzepte relevant betrachten, so stellen sie sich damit auch das Problem der Informationsverarbeitung durch »Beobachtungsoperationen«. Paik (Kybernetische Kunst (1965), in: s. Anm. 629) und Kaprow (The Education of the Un-Artist. Part II (1971), in: Kaprow: Essays, S. 108) setzen sich mit Lösungsmöglichkeiten auseinander, die die Kybernetik erster Ordnung (s. Anm. 624, 629) und die Informationstheorie (s. Anm. 624) offerieren.

615 Schechner, Richard: Happenings (1965). Neu in: Sandford: Happenings, S. 216ff.

616 Artaud: Theater, S. 88, 91, 98: »Ich schlage daher ein Theater vor, in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren...Und das Publikum wird unter der Bedingung an die Träume des Theaters glauben, daß es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der Bedingung, daß sie ihm gestatten, in ihm selbst jene magische Freiheit des Traums freizusetzen, die es nur dann wiederzuerkennen vermag, wenn sie mit Schrecken und Grausamkeit durchtränkt ist. Daher jene Anrufung der Grausamkeit und des Schreckens, aber auf einer umfassenden Ebene, deren Weite unsre gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unsren Möglichkeiten konfrontiert...Es geht demnach darum, dem Theater im eigentlichen Wortsinn eine Funktion zu erteilen, aus ihm etwas so Begrenztes, so Genaues zu machen wie den Blutkreislauf in den Adern oder die dem Anschein nach chaotische Entfaltung der Traumbilder im Hirn, und dies durch eine wirksame Verkettung, eine wirkliche Knechtung der Aufmerksamkeit.« (vgl. Anm. 333, Kap. 2.5.1.1.11 mit Anm. 349, Anm. 524)

bebotschaft zu vermitteln[617], während Konzepte des Aktionstheaters von Artaud und Nitsch die Botschaft im Moment der Wahrnehmung aufgehen zu lassen versuchen und Schechner als Gegenbild zur Werbebotschaft ein Konzept von Ereignissen vorstellt, die der Beobachter sowohl indifferent registrieren als auch nach eigenen Vorlieben emotiv besetzen und semantisieren kann. Die ästhetische Indifferenz, die John Cage mit seiner Organisation von simultanen Zufallsoperationen programmatisch vertritt (s. Kap. 2.1.1.1), entspricht in einer ihrer Facetten Schechners Vorstellung von semantischer Überkomplexität, die den Beobachter desorientiert.

Harold Rosenbergs Thesen in »…art and Its Double« lassen sich als Systematisierung und Erweiterung der Thesen Schechners über den Status von Kunst in einer Welt aus in Medien zirkulierenden Zeichen verstehen: »…art has entered into the media system.« In diesem System ist »circulation...in itself a merit beyond discussion.«[618] Anders als Dan Cameron 1987 im Vorwort zu »Art and Its Double«, einer Gruppenausstellung New Yorker Kunst der achtziger Jahre in Madrid, erwartet Rosenberg in »Art and Its Double« fast zwei Jahrzehnte früher noch von Kunst, daß sie auf ihre Integration in den Massenkonsum als »media art«[619] kritisch reagiere, indem sie die einvernehmenden Medien in Kunst verwandele: »The media turn art into media – art retaliates by turning media products into art.« »Vital art works of this century« gelinge diese Transformation von Medien in Kunst, wenn sie »symbols of activities of mind« präsentieren, »that extend beyond the skill involved in their production.«[620] Der konzeptuelle Umgang mit Zeichenfunktionen (s. Kap. 5.5), nicht der Rekurs auf ein der Anschauung unmittelbar gegebenes Objekt, ist nach Rosenbergs Erörterungen der einzige Weg der Kunst, sich mit ihrer eigenen zeitgenössischen Form als »media art« auseinanderzusetzen. Auf Formen der Verpackung[621], mit denen »today's museum« als »an active agency« mit »the action of art« konkurriere[622], reagiere nicht »a revival of the idea of ›pure‹ art« wie die von Goossen organisierte Gruppenausstellung »Art of the Real«, sondern eine Kunst, die zusätzlich zur Auseinandersetzung mit neuen Massenmedien in alten Formen auch »new technologies« selbst verwendet, »transforming painting and sculpture into ›events‹ in which other idioms play a part, such as light shows, mixed-media performances and Happenings.« Rosenberg rekonstruiert Goossens Vorstellung einer »Art of the Real« als Vorstellung vom »›ding-an-sich‹...in the mind of metaphysicians«[623] – trotz Goossens Verneinung metaphysischer Bezugspunkte. Rosenberg lehnt Goossens Auffassung ab.

---

617 Kämpfer: Keil, S. 53-60.
618 Rosenberg: Artworks, S. 13. Zu Antonin Artauds »The Theatre and Its Double«, dessen Titel Rosenberg variiert: s. Anm. 285.
619 Cameron: Art, S. 31f., 38; Rosenberg: Artworks, S. 13 (Zitat).
620 Rosenberg: Artworks, S. 23.
621 Rosenberg: Artworks, S. 20: »the package«.
622 Rosenberg: Artworks, S. 16.
623 Rosenberg: Artworks, S. 21f.

Kunst als materielles Kunstobjekt und Kunst als Zeichenkombination unter anderen Zeichen(kombinationen), die in (Massen-)Medien zirkulieren – dies sind die verschiedenen Auffassungen von Goossen und Rosenberg. Schechner und Rosenberg plädieren für Revisionen kunstkritischer Ansätze vor dem Hintergrund zeitgenössischer kybernetischer und informationstheoretischer Ansätze.[624]

In den sechziger Jahren sind Marshall McLuhans Thesen über die von neuen Medien bewirkte Veränderung der Sinnesorganisation einflußreich.[625] Allan Kaprow unterstellt in einer Erwiderung auf Schechners Artikel »Happenings«, er habe einseitig McLuhan und John Cage als »germinal influences on Happenings«[626] ausgegeben. Schechner erwähnt zwar Cage, nicht aber McLuhan. Demnach identifiziert Kaprow Schechners Äußerungen über »Botschaft« und »Beobachtung« mit Auffassungen McLuhans. McLuhan jedoch hat das Informationsmodell Sender-Botschaft-Empfänger von Claude E. Shannon und Warren Weaver, an dem sich Schechner offensichtlich orientiert, kritisiert: Die Autoren von »The Mathematical Theory of Communication« (1949) neigen nach Ansicht McLuhans dazu, »to ignore the function of the form as form.«[627]

McLuhan präsentiert in dem Artikel »The All-At-Once-World« das »Happening« als Schnittstelle zu simultanen, elektronisch erzeugten »Events«. Wolf Vostell hebt in einer Montage aus Textzitaten, die er aus Anlaß eines Reprints von McLuhans Artikel 1967 in »dé-coll/age No.6« erstellt, folgende Sätze hervor:

> The world of the Happening is an electronic world of the all-at-onceness in which things hit into each other but in which there are no connections...The world of the interface is a world of Happenings because the surfaces of events grind against each other and create new forms, much as the action of dialogue creates new insight.[628]

Die »interface«-Metaphorik von McLuhan läßt sich im Sinne der »Kybernetik zweiter Ordnung«[629] und der »Endophysik« auf eine theoretische Basis stellen: »interface«

---

[624] Kybernetik: Wiener: Cybernetics.
Informationstheorie: Shannon/Weaver: Theory. Vgl. Krieger: Kommunikationssystem, S. 53-66.

[625] Relation Medien-Sinnesorganisation: McLuhan: Media, S. 18, 45f., 64ff., 242. McLuhan sieht eine Aufgabe für die Kunst darin, diesen Wandel der Sinnesorganisation kontrollierbar zu machen (McLuhan: Media, S. 18, 64ff.).

[626] Kaprow, Allan: In Response (1966). Neu in: Sandford: Happenings, S. 219.

[627] McLuhan: Media, S. 267, vgl. S. 242.

[628] McLuhan: All-At-Once-World, o. P.

[629] »Kybernetik zweiter Ordnung« als »Kybernetik von beobachtenden Systemen«: Foerster: KybernEthik, S. 89f. Vgl. Baecker, Dirk: Kybernetik zweiter Ordnung. In: Foerster: Wissen, S. 17-23; Luhmann, Niklas: Sthenographie. In: Luhmann/Maturana/Namiki/Redder/Varela: Beobachter, S. 123.
Auf Kybernetik erster Ordnung führt Nam June Paik 1965 in »Kybernetische Kunst« McLuhans Motto »The medium is the message« zurück: »McLuhans berühmter Satz ›Das Medium ist die Botschaft‹ [McLuhan: Media, S. 7, 9, 13] wurde von Norbert

als »›Schnittstelle‹ zwischen Beobachter und Objekt.«[630] Diese Schnittstelle geht aus Prozessen der neurophysiologischen Binnendifferenzierung hervor. Beobachter können in dieser »Endo-(oder Schnitt-)Position«[631] »Welt« als »Modellwelt« mit internen Beobachter-«frames« (s. Kap. 5.1) rekonstruieren. Beobachter stossen von innen an die Schnittstelle zur Außenwelt, ohne als Teil dieser Welt, als »innere Beobachter«, erkennen zu können, ob sich diese nicht parallel zu ihnen verändert: »Die nichtobjektive (nur beobachterobjektive) Natur des Objekts wird offenkundig.« Die beobachterzentrierte Relativität der »Weltbeobachtung« wird als unüberschreitbares Problem erkannt. Otto E. Rössler und Peter Weibel konzipieren die Welt, die wir unvermeidbar verzerren und deren kovariante Verzerrungen sich dem Beobachter entziehen, als ›Gummiwelt‹.[632] Der Beobachter kann sich nicht als Teil in einer Welt oder in einem Theoriekonstrukt vorstellen und gleichzeitig von außen auf Theorie und Welt blicken wollen: Der »Über-Beobachter«, der sich als Beobachter eines Weltmodells sieht, bedarf wiederum eines übergeordneten Modell-Rahmens, zu dem wiederum ein »Über-Beobachter« denkbar ist – usw. ad infinitum.[633] Diese Beobachter sind externe nur, soweit sie von einem übergeordneten Modell-Rahmen auf einen untergeordneten blicken. Der externe Beobachter ist wiederum interner in Relation zur nächsthöheren Ebene der Beobachtung. Brechungen von Modell-Rahmen in mehrere Ebenen ermöglichen den Blick auf darunterliegende Ebenen. Modell-Rahmen enthalten Explikationen des rahmeninternen Beobachters (s. Kap. 3.1.3). Dies erfordert ein Programm einer virtuellen Welt, dessen Interface aus programmierten Möglichkeiten für »Beobachter«-»Teilnahme« besteht, sich in einer Welt zu bewegen. Ein lernfähiger interner Modellbeobachter einer virtuellen Welt kann sich durch Datenerzeugung/Input an der »Schnittstelle« zur Außenwelt zu neuen Brechungen über seine »Schemata« zur Orientierung auf Welt veranlaßt sehen und seine virtuelle Welt zur besseren Koordination von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« in der realen transformieren. Vorstellungen der Koordination von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« in realer Welt sind als Konstruktionen möglicher Welten mit ›Denkschemata‹ für ›Handlungspläne‹ ent-

---

Wiener 1948 als ›Das Signal, das die Botschaft sendet, spielt eine genauso wichtige Rolle wie das Signal, das keine Botschaft sendet‹ formuliert.« Die Zuordnung von Bedeutungen zu Signalen wird zur ebenso wichtigen Information, wie die Nicht-Zuordnung: Die Information kann eine oder keine Botschaft (im Sinne einer oder keiner Zuordnung) lauten. »Kybernetik« ist für Paik die »Wissenschaft der reinen Beziehungen...so wie das Happening die Fusion verschiedener Künste ist, so ist die Kybernetik die Auswertung von Grenzgebieten zwischen verschiedenen existierenden Wissenschaften und quer durch sie hindurch.« (Paik: Niederschriften, S. 115)

[630] Rössler: Endophysik, S. 85.

[631] »Endo-(oder Schnitt-)Position«: Rössler: Endophysik, S. 86.

[632] ›Gummiwelt‹ : Gerbel/Weibel: Welt, S. 10: Rössler: Endophysik, S. 11, 85.

[633] »Über-Beobachter«: Rössler: Endophysik, S. 62f.

werfbar. Nicht kann erkennbar sein, was die Welt ›ist‹, doch kann die Umsetzung aktualisierter ›Denkschemata‹ in ›Handlungspläne‹ und realisierte Handlungen verschieden erfolgreich verlaufen und dies als Indikator für den Zustand einer Welt wie für den Erfolg eines modellinternen Aktionsprogramms verwendet werden.[634] Handlungen in der Welt geben nur in Relation zu in Weltmodellen vorkonzipierten ›Handlungsplänen‹ Aufschluß über den Zustand der Welt.

Beobachtung, Medium und Schnittstelle sind in den sechziger Jahren zwar im Umkreis der Happening-Diskussion vorkommende Begriffe, doch bedürfen diese Begriffe und mögliche Bezüge zwischen ihnen für eine Multi- und Intermedia-Diskussion einer Rekonstruktion, wie sie auf der Basis einer »Kybernetik zweiter Ordnung« und der »Endophysik« möglich ist. Diese Rekonstruktion ermöglicht Ansätze zu einer neuen Theorie für Multi- und Intermedia-Künste (s. Kap. 1.1.2, 1.1.3, 5).

---

[634] Gerbel/Weibel: Welt, S. 11, 14f., 17f.
›Handlungpläne‹ und ›Denkschemata‹: s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 17.

5 AKTIONSTHEATER UND »DIE KUNST DER GESELLSCHAFT«

5.1 Durchdringung von »Kunst-« und »Weltbeobachtung«

Im folgenden wird die Relation von »Welt-« und »Kunstbeobachtung« (s. Kap. 1.1.2), wie sie Niklas Luhmann in »Die Kunst der Gesellschaft« rekonstruiert, aus der Perspektive der Probleme kritisiert, die Multi- und Intermedia-Künste wie das Aktionstheater stellen.

Luhmann stellt in »Die Kunst der Gesellschaft« die kunstinterne Ausdifferenzierung von Werkformen zu Gattungen/Medien und die gattungs-/medieninterne Formdifferenzierung in Stile als Weise der »Weltbeobachtung« vor[635]:

> Die Zwei-Seiten-Form funktioniert gewissermaßen als Weltrepräsentationsersatz.[636]

»Weltbeobachtung« wird nach Luhmann durch die Setzung von »primary distinctions« und die Ausdifferenzierung von Relationen zwischen gesetzten Unterscheidungen in Systemen möglich. Weisen der »Weltbeobachtung« werden durch Ausdifferenzierungen in der »Zeitdimension« entwickelt. In und durch diesen Prozeß wird nie Welt »als Einheit, als Ganzheit, als Totalität, als mystisches ›alles in einem Augenblick‹« erkennbar, »sondern nur als Bedingung und Bereich des zeitlichen Prozessierens von Sinn.«[637] Das kunstspezifische Prozessieren von Differenzen (Grenzen und Unterscheidungen) weist Luhmann als »Weltbeobachtung« dadurch aus, daß im Prozessieren von Differenzen nicht Welt repräsentierende Zeichensysteme entstehen, sondern in »Beobachtungsoperationen« der »Ausdifferenzierung« sich »Weltbeobachtung« vollzieht: Der »Weltrepräsentationsersatz« besteht in kunstinternen Prozessen der Ausdifferenzierung von Medium-/Form-Relationen.

Kunst wird von Luhmann als »Kommunikationssystem« mit Formen der »Selbstprogrammierung« rekonstruiert. Das »Kommunikationssystem Kunst« hat sich nach Luhmann im Laufe seiner Geschichte durch Ausdifferenzierung zu einem autonomen Bereich mit eigenen Bezugsfeldern entfaltet und von anderen »Funktionssystemen« abgekoppelt.[638] Die im Verlauf dieser Abkopplung entwickelte Form der

---

[635] Luhmann: Kunst, S. 53f., 59, 61ff., 174, 390ff., 395, 401f.

[636] Luhmann: Kunst, S. 174.
Über die Differenz Medium-Form als »Zwei-Seiten-Form«: s. Anm. 604, 608.

[637] Luhmann: Kunst, S. 173, vgl. S. 150f.

[638] »Funktions-« und »Kommunikationssystem Kunst«: s. Anm. 654.

»Kunstbeobachtung« beschreibt Luhmann als »›spielende‹ Realitätsverdoppelung«[639] durch »Selbstprogrammierung«. Die »Selbstbeschreibung des Kunstsystems« durch »Programme für die Programmierung der Kunst«[640] ist nach Luhmann zugleich eine Form des Prozessierens von Weisen der »Weltbeobachtung«.[641] Die Konsequenz aus einer Pluralisierung der Generierung von Weisen der »Weltbeobachtung« durch verschiedene »Funktionssysteme« ist: Welt »ist nur noch polykontextural« beschreibbar. »…ein Wechsel der Leitunterscheidungen, ...der ›frames‹ des Beobachtens...« ist sowohl innerhalb eines Funktionssystems durch »Einrichtung eines Rahmens im Rahmen« als auch zwischen »Funktionssystemen« möglich.[642]

Luhmann verweist zur Klärung der »Rahmen im Rahmen« auf eine Formulierung von David Roberts: »The form within the form frames the enclosing form.«[643] – und reformuliert in eigenen Begriffen:

> Die Selbstbeschreibung errichtet eine Grenze innerhalb der Grenze, einen ›frame‹ im ›frame‹ des Systems; aber genau diese Differenz führt dazu, daß Selbstbeschreibungen irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden.[644]

Rahmen im Rahmen können sich im »zeitlichen Prozessieren[...] von Sinn« verselbständigen zu Rahmen mit weiteren internen Rahmenbrechungen, die weitere Brechungen und/oder Verschiebungen von Rahmensequenzen zur Folge haben können. Binnendifferenzierungen von Systemen und Differenzierungen der System/Umwelt-Relationen sind komplementäre Prozesse, da eine komplexe (und bei Bedarf weiter verfeinerbare) Binnendifferenzierung Voraussetzungen für die Entwicklung komplexer Möglichkeiten für Umweltbeziehungen liefert. Über Binnendifferenzierungen liefert eine autonom gewordene Kunst Rahmen mit Rahmenbrechungen als kunstinterne Weisen der »Weltbeobachtung« neben und mit Bezügen auf in kunstexternen Systemen entwickelte Weisen der »Weltbeobachtung«. Außerdem können kunstinterne Weisen der »Weltbeobachtung« kunstexterne Weisen einschließen. **Wenn die kunstinternen Weisen der »Beobachtung« die kunstexternen nicht nur einschließen, sondern sich auch auf sie beziehen und sie problematisieren, werden die kunstinternen Weisen zu Modellen von kunstexternen Weisen der »Weltbeobachtung«.**

Luhmanns Begründung in »Die Kunst der Gesellschaft« neigt dazu, eine Kunst zu favorisieren, die – wie in den fünfziger und sechziger Jahren Ad Reinhardt und seit den siebziger Jahren Gerhard Merz – Kunstformen aus Kunstformen ableitet[645]:

---

639 Luhmann: Kunst, S. 391.
640 Luhmann: Kunst, S. 377, 487.
641 Luhmann: Kunst, S. 491.
642 Luhmann: Kunst, S. 494f.
643 Luhmann: Kunst, S. 64 nach dem englischen Manuskript (publiziert in deutscher Übers. in: Roberts: Paradoxie, S. 42).
644 Luhmann: Kunst, S. 401.
645 Reinhardt, Ad: Art-as-Art (1962). Neu in: Johnson: Artists, S. 32: »Without an art-

Luhmann rekonstruiert die Evolution der Kunst zur autopoietischen »Formkombination« als Weg von der Imitatio zu Ornamentvariationen, die zu Theorien des »disegno« im 15. Jahrhundert, zum Manierismus des 16. Jahrhunderts (»disegno fantastico«) und zum »concettismo« des 17. Jahrhunderts ausdifferenziert werden. In »Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts...zum Beispiel [in] Kants Unterscheidung von Genie (für Variation) und Geschmack (für Selektion)« wird nach Luhmann die Selbstbezüglichkeit der Formkombinationen reflexiv: Auf einer bestimmten Stufe der Evolution wird die »dynamische Stabilität«, die Systeme durch »Variation und Selektion« erzeugen, in sytemtheoretisch reformulierbarer Weise in systeminternen »Beobachtungsoperationen« erkannt.[646]

Die für »Kunstbeobachtung« relevanten Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« werden in der vorliegenden Erörterung der Entwicklung des Aktionstheaters nicht – wie dies Luhmann vorführt – ausschließlich auf kunstinterne Prozesse zurückgeführt, sondern als Folgen von Beziehungen zwischen kunstinternen und kunstexternen Prozessen der Ausdifferenzierung von Weisen der »Beobachtung« rekonstruiert: Multi- und Intermedia Art beziehen sich auch auf werkexterne Prozesse der Medien- und Formdifferenzierung, also auf mehrere kunstin- und kunstexterne Evolutionen von Differenzierungen zugleich. So haben die Entwicklung von neuen kunstexternen Medien und ihr kunstexterner Gebrauch – zum Beispiel TV, Video, computergestützte Bildverarbeitung und Telekommunikation – Folgen für die Entwicklung der Multi- und Intermediakünste, damit auch für die künstlerische ›Medienlandschaft‹ (s. Kap.1.1.5, 1.1.6). Kunstexterne intermediale Relationen führen zu Operationen der »Weltbeobachtung«, die Kunstwerke in Modellen für (Relationen zwischen) »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen rekonstruieren können. Die Ausdifferenzierung von »Weltbeobachtung« durch »Kunstbeobachtung« transformiert Differenzen und Relationen von kunstextern üblichen »Beobachtungsoperationen« in kunstinterne Modellsituationen, die dem Beobachter den Rekurs auf »Weltbeobachtung« aus einem neuen Blickwinkel ermöglichen: Er kann dasselbe kunstintern oder ›als Kunst‹ präsentierte Modell im Hinblick auf kunstinterne wie kunstexterne Fragestellungen, im Hinblick auf Weisen der »Kunst-« und »Weltbeoachtung«, beobachten. Der Rezipient beobachtet Beobachtungsmodelle in Bezug auf mindestens zwei Beobach-

---

as-art continuity and art-for-art's-sake conviction...art would be inaccessible...The one meaning in art-as-art, past or present, is art-meaning...The one originality exists only where all artists work in the same tradition and master the same convention.« Merz, Gerhard: »...es ist einfach so, daß Kunstformen Kunstformen sind und Lebensformen Lebensformen...Gelungene Kunst wird an ältere gelungene Kunst erinnern.« (Kunstforum. Bd. 92. Dezember 1987-Januar 1988, S. 178, 183) »More important is the problem that works of art come out of other works of art...« (Artscribe. November-December 1988, S. 55)

[646] Luhmann: Kunst, S. 193ff., 348-362, 438.

tungsweisen: auf eine oder mehrere Arten der »Kunst-« und eine oder mehrere Arten der »Weltbeobachtung«. Außerdem kann der Rezipient verschiedene Arten der Beobachtung kombinieren, also auch Weisen der »Kunstbeobachtung« mit Weisen der »Weltbeobachtung«.

Pop Art und die Happenings von Pop Artisten wie Robert Rauschenberg (s. Kap. 2.2, 2.4.3, 3.1.1) und Claes Oldenburg (s. Kap. 2.4.1.3) provozieren zu Beobachtungsweisen, die zugleich auf Massenmedien im urbanen Kontext wie auf Errungenschaften der künstlerischen Avantgarde vor dem Zweiten Weltkrieg (Collage, Montage, Objektkunst) reagieren. Pop Art bündelt Beobachtungsweisen, die in der Entwicklung der künstlerischen Avantgarde (»Kunstbeobachtung«) und in der Entwicklung der Stadträume wie der Massenwerbung im Zwanzigsten Jahrhundert (»Weltbeobachtung«) ausdifferenziert worden sind. Luhmann dagegen schließt kunstexterne Vorcodierung als Teil der Werksemantik aus:

> Will man den Unterscheidungsgebrauch der Semiotik verwenden, so müßte man darauf achten, daß die Signifikate der Signifikanten des Kunstwerks immer nur im Kunstwerk selbst zu suchen sind;...[647]

Luhmann will an Hand des Begriffs »disegno« zeigen, daß im 15. Jahrhundert durch künstlerische Verfahren Formdifferenzierungen aus linearen Grenzsetzungen entwickelt werden, die sich nicht mit zeitbedingten Weisen der »Weltbeobachtung« erklären lassen:

> Disegno ist das Aufbrechen eines Kontinuums, das Bersten der Welt mit der Folge, daß es dann eine und eine andere Seite gibt. Es ist nichts, was man der Natur entnehmen könnte...An sich ist es nichts anderes als ein Sonderfall der Aufforderung Spencer Browns: draw a distinction.[648]

Von der Differenzierung durch »disegno«, von der Grenzsetzung via Linien zur Konstruktion einer Medienkunst auf der Basis von rekonstruier- und transformierbaren Relationen zwischen kunstexternen Medien (und Formen des Gebrauchs von Medien) verläuft eine andere als die von Luhmann skizzierte Entwicklung der Kunst: Entscheidend ist in Medienkunst nicht mehr der Rückgang auf »primary distinctions« durch Grenzsetzung, sondern die Relationenrelationierung zum Beispiel in Form einer De- und Rekonstruktion von Relationen zwischen kunstexternen Medien und kunstextern vorbelasteten Formen.[649] Die Basis kunstinterner intermedialer Relationen können kunstextern ausdifferenzierte, komplexe Medien- und Intermediaformen sein. Selektiert werden für Intermedia Art auch und nicht selten

[647] Luhmann: Kunst, S. 65.

[648] »Disegno«: Luhmann: Kunst, S. 426.

[649] Zur Selektion als Kunstvokabular in Frage kommende Formen können durch kunstextern entwickelte Technologien für Präsentationsmedien und kunstexterne Konventionalisierungen des Mediengebrauchs vorbelastet sein.

ausschließlich Bruchstücke aus kunstexternen, bereits komplex ausdifferenzierten Relationen. Die kunstinternen Relationen werden aus Fragmenten konstruiert, die in kunstexternen Kontexten selektiert wurden, und sind lesbar als Rekombination kunstexterner Relationen zwischen vertrauten Elementen. Der Beobachter erkennt Vertrautes und doch nicht Vertrautes, weil in ungewohnter Weise Geteiltes und Rekombiniertes: Kunstinterne Variationen von Kombinationen aus Elementen und Elementketten, die durch Kenntnis kunstexterner Kontexte vertraut sind, provozieren durch die ungewöhnliche Rekombination »Einstellungswechsel« (s. Kap. 5.3) von einer handlungsleitenden Weise der »Weltbeobachtung« auf der Ebene erster Ordnung zur Reflexion möglicher Weisen der »Weltbeobachtung« auf der Ebene zweiter Ordnung. Eine Reflexion der Funktion von »Kunstbeobachtung« im Hinblick auf Veränderungen von Weisen der »Weltbeobachtung« kann mitlaufen, muß aber nicht.

Mit der Selektion von kunstexternen Technologien werden von Künstlern auch kunstextern vorgefertigte Möglichkeiten für Formkombinationen übernommen. Ungewohnte künstlerische Rekombinationen selektierter Teile aus verfügbaren kunstexternen Technologieanwendungen provozieren Refokussierungen der alltäglichen »Weltbeobachtung«, indem sie deren Restriktionen durch vorcodierte, angelernte und verinnerlichte Beobachtungsweisen ausloten und überschreiten. Künstler können durch Demonstrationen von Formmöglichkeiten Restriktionenen eines vorcodierten kunstexternen Mediengebrauchs überschreiten. Als Beispiele seien hier Montagen von Spielfilmszenen genannt, die Bruce Conner und Raphael Montañez Ortiz 1958 realisiert haben.[650] Sie sind Vorläufer der amerikanischen Underground-Film-Szene, die (Schnitt-)Möglichkeiten des Mediums Film gegen seine Institutionalisierung als Spielfilm (als Handlungen darstellender und Erzählungen vorführender (Unterhaltungs-)Film für den Kinoverleih) ausgespielt hat, ohne an der kunstextern entwickelten Projektionstechnik bewegter Bilder etwas zu ändern und ohne vorgefundenen Filmsequenzen neue hinzuzufügen. Wenn Medienkunst und Intermedia Art »concetti« bzw. Weisen der Transformation von vorgefundenen »disegni« und Weisen der Teilung und Rerelationierung kunstexterner (inter)medialer Bezüge liefert, dann kann sie Modelle der »Weltbeobachtung« vorführen, die das kunstextern Gegebene mittels der Differenz vorcodiert/abweichend problematisieren: Die kunstinternen alternativen Anwendungen von kunstexternen Medien können durch ihre Art der Transformation sowohl Kunst(geschichte) als

---

[650] Conner, Bruce-A Movie, 1958, s/w, Ton, 12 Min., in: Haskell/Hanhardt: Blam, S. 122f., Fig.160f.; Hein: Film, S. 78, 103, 125; Noriega: Contingencies, S. 37; Noriega/Lopez: Eye, S. 184; Stiles/Selz: Theories, S. 331f.
Ortiz, Raphael Montañez-Cowboy and »Indian« Film, 1958, 16 mm, s/w, Ton, 2 Min., in: MacDonald: Axe, S. 28f.; Noriega: Contingencies, S. 37; Noriega/Lopez: Eye, S. 184, 202.

Geschichte der Transformationsweisen von vorgefundenem Mediengebrauch verändern, als auch auf kunstexternen Mediengebrauch zurückwirken.

Von intermedialen Relationen zwischen Kunstgattungen (beziehungsweise ›als Kunst‹ etablierten Medien) – zum Beispiel zwischen Zeichnung, Malerei und Plastik oder zwischen Romanformen und Lyrik – sind wechselseitige Transformationen zwischen kunstin- und kunstexternen Präsentationsformen zu unterscheiden. So wird in der Literatur innerhalb des Mediums Sprache die Alltagssprache, wie sie in Redeformen und Druckmedien vorkommt, zu Theater-, Roman- oder Lyrikformen transformiert, welche wiederum kunstexterne verbale Präsentationsformen beeinflussen können. Experimentelle literarische Formen, die keiner Abgrenzung durch Gattungsregeln von nichtliterarischen Weisen des Sprach(zeichen)gebrauchs folgen, weisen die Verschiebung kunstexterner Relationen zu kunstinternen Zeichenkombinationen als literarisches, Gattungsregeln ablösendes Verfahren aus. Die Diskussion über literarische Aspekte des Sprachgebrauchs verschiebt sich bei experimenteller Literatur von der Definition von Gattungsregeln, die Arten des literarischen Sprach(zeichen)gebrauchs codieren, zu exemplarischen Strategien der Anwendung von Sprache: Die Diskussion sieht von Fragen der Codierung des Sprachgebrauchs als Teil eines Mediums der Literatur ab und ›klettert‹ auf das Abstraktionsniveau konzeptueller Fragen, zum Beispiel auf Aspekte der Transgression (s. Kap. 6.1) vorgegebener Bedeutungsfelder durch ungewohnte Konstellationen verbaler Zeichen für »Beobachtungsoperationen« der De- und Resemantisierung. **›Künstlerisch‹ sind nicht die Formen der Befolgung von Regeln einer Kunstgattung, sondern die Formen der Transformation von kunstexternen Koordinationen von Zeichen mit Bedeutungen.[651] Die Transformationsweisen müssen sich (noch) nicht an eine Geschichte künstlerischer Transformationen anschließen lassen und können ›als Kunst‹ schon allein deshalb beobachtet werden, weil sie Modellfälle liefern, die es erleichtern, Weisen der »Weltbeobachtung« in einer nicht naturwissenschaftlich auf Detailprobleme in Forschungssystemen fixierten Weise zu problematisieren (s. Kap. 5.4).**

Die visuelle Kunst hatte mit Malerei, Skulptur, Zeichnung und Druckgraphik ein Gattungssystem, aus dessen Regeln bereits Kriterien für die Zuschreibung des Status Kunst an zwei- oder dreidimensionale Objekte hervorgingen. In Installationen haben Künstler zwei- und dreidimensionale Elemente aus abstraktem und/oder rea-

---

[651] Vgl. Luhmann: Kunst, S. 68ff., 117, 128, 414f., 491f. Von den in vorangegangenen Abschnitten erwähnten Künstlern haben in dieser experimentellen Weise mit Sprache gearbeitet (und tun dies teilweise auch heute): Friedrich Achleitner, John Cage, Henri Chopin (s. Kap. 2.5.2.1), Bob Cobbing (s. Anm. 440), Valie Export, Jochen Gerz, Dick Higgins (s. Anm. 469), Jackson Mac Low, Gerhard Rühm (s. Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 469) und Peter Weibel. Die Kreise um Fluxus (s. Kap. 2.4.2) und die Wiener Gruppe (Backes: Semiotik; s. Kap. 2.5.2.2, 2.5.2.3) sind hier vorwiegend relevant.

listischem Formenvokabular kombiniert.[652] In diesen kunstinternen intermedialen Relationen werden zwar tradierte Gattungsgrenzen überschritten, nicht aber der von künstlerischen Gattungen abgesteckte Rahmen künstlerischer Produktion.

Verfahren der künstlerischen Avantgarde wie Collage, Montage und Ready-made sowie die Integration neuer, kunstextern entwickelter Medien sind Herausforderungen an die durch Musealisierung institutionalisierten Zuweisungsverfahren von Werkformen zu Kunstgattungen.[653] Von der Literatur vertraute Probleme der Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst beziehungsweise zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« ergeben sich auch in der »Institution Kunst«.[654] Offene Relationen zwischen autonomen und verschiedenen mitteilenden Zeichenfunktionen treten an die Stelle der Subordination von mitteilenden Zeichenfunktionen unter ein kunstinternes System der Form- (Stil) und Gattungsdifferenzierung (mit der autonomen/poetischen Zeichenfunktion als ›Dominante‹, s. Kap. 5.5). »Offene« Formen des Aktionstheaters weisen zwar zurück auf Gattungstraditionen in Literatur, Theater, Musik und Kunst, überschreiten aber auch diese Gattungstraditionen in Richtung auf gattungsunabhängige oder sie intermedial vernetzende Aktionsformen. De- und rekonstruiert werden die kunstinternen Gattungsgrenzen durch offene, unlimitierte Formen künstlerischer Arbeit mit den »Weltmedien Raum und Zeit«.[655] Durchdrin-

---

652 Beispiele für die Kombination zwei- und dreidimensionaler kunstinterner, durch die Gattungen Malerei und Skulptur ›als Kunst‹ vorcodierter Elemente in Installationen: Bochner, Mel-Rules of Inference, Kreidezeichnungen und Steine am Boden, Galerie Toselli, Mailand 1972 (erste Realisation), in: Field: Bochner, S. 56, 272f., Ill.122-125, S. 276, 290, Ill.133; Richardson: Bochner, S. 37ff., 41.
LeWitt, Sol-All Variations of Incomplete Open Cubes, 1974, 122 Holzskulpturen auf Sperrholzsockel, 131 gerahmte Foto-Zeichnung (Tuschfeder)-Kombinationen, Sammlung Jeffrey Deitch, New York, in: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 275, o. P. mit Abb.16.

653 Vgl. Luhmann: Kunst, S. 478f.

654 »Institution Kunst«: Die Vernetzung der Systeme/Subsysteme Handel/Kunsthandel, Universität/Fakultät Kunstgeschichte, Presse/Kunstkritik, Museen/Kunstabteilungen (und Kunstmuseen) zum Kunstbetrieb (»the artworld«). (Vgl. Bürger: Theorie, S. 29) Die Expertensysteme des Kunsthandels, der Kunstgeschichte, der Philosophie der Kunst, der Kunstkritik und der Kunstmuseumsorganisation sind Subsysteme von Systemen des Handels, der Geschichtsschreibung, der Philosophie, des Journalismus und der Museumsorganisation. Luhmann allerdings konzipiert die »Institution Kunst« nicht als Vernetzung von Subsystemen verschiedener »Sozialsysteme«, sondern als geschlossenes »Kommunikationssystem Kunst« (Huber: Interview, S. 125f.; Luhmann: Kunst, bes. S. 496, vgl. S. 87-91, 289-294, 306-318, 396-401; Luhmann: Kunstwerk, bes. S. 58, 62f., 68f.; Luhmann: Medium, S. 13f.; Luhmann: Weltkunst, S. 27).

655 »Weltmedien Raum und Zeit«: Luhmann: Kunst, S. 228. Vgl. Luhmann: Kunst, S. 17, 179ff. über »Raum und Zeit« als »Medien der Messung und Errechnung von Objekten« und Luhmann: Systeme, S. 111, 114-118, 131f., 421-426, 632 über »Sach-« und »Zeitdimensionen«.

gungen zwischen künstlerischen, literarischen, musikalischen und tänzerischen Kunstformen führen zu Gattungsgrenzen beschreitenden Theaterformen, die mit kunstexternen Aktions- und Medienformen so gekoppelt werden können, daß zugleich Differenzen zum zeitgenössischen Stand der Entwicklung erweiterter Theaterformen wie zu kunstextern gebräuchlichen Medien und Medienformen beobachtbar werden: Verschiebungsverschiebungen beziehungsweise Transformationstransformationen werden zum Prinzip nicht nur der Pop Art, sondern auch des multi- und intermedialen Aktionstheaters, der Happenings und der Performance Art.

Zugleich wird von Künstlern die Rückkoppelung offener Kunstformen an Formen der hermetischen »Kunstbeobachtung«, die Kunstinstitutionen wie Museen oder Theater tradieren, thematisiert und teilweise oder ganz blockiert. **Die Grenze zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« wird von Seiten der »Kunstbeobachtung« so weit in Richtung »Weltbeobachtung« verschoben (ohne »Kunstbeobachtung« aufzugeben!), daß bei Happenings/Performance Art/Aktionstheater die Rückkoppelung an Präsentationsformen und Informationssysteme von Kunstinstitutionen zeitweilig abbricht und bis heute nicht reibungslos verläuft.**

Die neodadaistische Utopie der sechziger Jahre, etablierte Kunstinstitutionen ablösen oder ganz auflösen zu können, blieb zwar unrealisiert. Als Herausforderung erweisen sich aber künstlerische Transformationen intermedialer Relationen, wie sie in der Lebenswelt vorfindbar sind, für Kunstinstitutionen bis heute. Kunstinstitutionen können museale Formen der Aufarbeitung alternativer Kunst(formen)[656] mit Strategien suchen, über die sich die etablierte museale Praxis der Abkoppelung der »Kunst-« von »Weltbeobachtung« museumsintern problematisieren läßt. So kann die Präsentation alternativer Kunst(formen) (inklusive der Dokumentation von Aktionen) zu einer Erweiterung der Innenbrechungen musealer Praxis führen. Die musealen Formen der räumlichen Exposition wie die musealen Möglichkeiten zur Ausdifferenzierung der Anknüpfungsmöglichkeiten an kunstexterne/extramuseale Referenzpunkte und Beobachtungsweisen können für alternative Kunstformen umfangreicher ausgeschöpft werden als dies zur Präsentation von Kunstformen nötig ist, die zwar den Rahmen etablierter Gattungsregeln überschreiten, aber den Charakter des Kunstwerks als mobiles dekontextualisiertes Einzelobjekt (durch Verzicht auf die »Zeitdimension« wie auf Kontextbezug durch ortsspezifische Installation) beibehalten. Kunstinstitutionen, die multi- und intermediale Aktionsformen – zum Beispiel in den Medien(technologien) Film, Video, computergestützte Bildverarbeitung, Tonband – präsentieren, reaktivieren entweder durch die Selbstbefragung ihrer musealen Praxis die latente Utopie der sechziger Jahre, mit musealen Grenzen auch Grenzen der »Institution Kunst« überschreiten zu können, oder

[656] Z. B. für Medienkunst: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (ZKM); NTT Inter Communication Center (ICC), Tokio (beide seit 1997 mit eigenen Ausstellungsräumen).

sie begnügen sich mit einer nicht die Grenzen der Kunst überschreitenden Problematisierung etablierter musealer Formen, indem sie weitere interne Ausdifferenzierungen der Musealisierungsformen exemplarisch durch die Integration neuer Kunstformen mit kunstexternen neuen Medien vorführen und neue kunstinterne Gattungsdifferenzierungen für Intermediakunst aufbauen: Fotosequenzen, Foto-Texte, Performances (Veranstaltungen, Dokumente), Videoperformances, Video-Skulpturen/-Installationen etc. In der musealen Ordnung für Gegenwartskunst ist an die Stelle weniger Kunstgattungen eine überschaubare, bereinigte Vielfalt von alten, handwerklich (an Fertigkeiten des Zeichnens, Malens und plastischen Gestaltens) orientierten und neuen Gattungen, die kunstextern entwickelte Medientechnologien und Aktionsformen enthalten, getreten.

Als »an Architecture of Contemplation« bezeichnet Andrew Menard, ehemals amerikanisches Mitglied von Art & Language, die etablierte museale Präsentationsform der Installation von Einzelobjekten zwar in (Individual-, Zeit- und Lokal-)Stilkriterien folgenden Reihen, aber in Abständen, die eine vom Kontext absehende Einzelwerkbeobachtung nicht erschweren. Beobachter werden zu Flaneuren, die Werke abschreiten und vor dem einen oder anderen beim ersten Blick anregenden Objekt stehen bleiben. Spektakelorientierte Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« im Warenhaus, in der Passage und im Museum gleichen sich an: Die Zeit zur Beobachtung einzelner Werke wird reduziert – und: Was nicht beim ersten Blick auffällt, bleibt unerkannt.[657] Als Gegenstrategie können Künstler Werke in etablierten Gattungsformen mit betont unauffälligen Eigenschaften entwickeln und die Dichotomie ›lautes‹ Kurzzeitspektakel – Dauer der ›beruhigenden‹ Kontemplation pflegen. Beim ersten Blick fällt dann die Absenz von Spektakulärem auf. Die Absenz von Spektakulärem wird zum spektakulären Anti-Spektakel, wenn die künstlerischen Zeichen für die Aufforderung zu kontemplativer Beobachtung redundant geworden sind, wie zum Beispiel Monochromie. Viele Werke mit neuen (inter-)medialen Kunstformen stören kontemplative Beobachtung durch die Imagination des Beobachters anregende, sich laufend verändernde und unterschiedlich laute Formen der »Performance«. »Performance« wird hier in einem weiteren Sinn gemeint als in dem Begriff »Performance Art«, nämlich als Aktivierung des Rezipi-

[657] »Architecture of Contemplation«: Menard/White: Media, S. 105f., 110.
Zur Relation Präsentationsform Museum-Präsentationsform Kunstwerk vgl. Kaprow: Art 1967, S. 40f.
»Kunstbeobachtung« und »Flaneur«: Schuster: Leben, S. 43.
Zur Relation Einkaufspassage und »Kunstbeobachtung«: Babich: Malls, S. 93-109; Joselit/Sussman: Endgame, S. 70-89. Vgl. Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 13f.
Über die Zeit der Beobachtung von Kunstwerken: Gilbert & George: »...we know that a modern person who goes to an exhibition, will only look at the picture for three seconds maybe, and that's it...We want to make an impact through a three minute second.« (Tieghem: Gilbert & George, S. 8)

enten durch Medien und Medienkombinationen jeder Art nicht nur zu re- und interaktiven Beobachteroperationen, sondern auch im weiteren, mentalen Sinn als »soziale Ansteckung« (s. Kap. 1.1.4), die »Beobachtungsoperationen« provoziert, in denen Spannungen zwischen »dem Imaginären« und »dem Symbolischen« durch De- und Rekonstruktion etablierter Weisen der »Weltbeobachtung« entstehen, aufgearbeitet und abgebaut werden. Spektakel- und konsumorientierten Formen der »Welt-« und »Kunstbeobachtung« widersprechen Performance-Aspekte[658], die zu längerer mentaler Verarbeitung anstecken. Die ›angesteckten‹ Spannungen zwischen »Imaginärem« und »Symbolischem« wiederum widersprechen einer Reduktion auf kontemplative, weltabgewandte »Beobachtungsoperationen«. Soll Aktionstheater nicht Bereiche zwischen Kontemplation und Spektakel (laufend neu) erschließen? Kontemplation und die von ›Performance im weiteren Sinn‹ angeregte Imagination sind entgegengesetzte Formen der »Kunstbeobachtung«: Kontemplation ist eine etablierte Rezeptionsweise innerhalb etablierter Grenzen der »Kunstbeobachtung« und ›Performance im weiteren Sinn‹ kann die Relation zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« als Veränderbare ausweisen. Verschiebungen in der musealen und kunstinternen ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) können die Aufmerksamkeit der Beobachter auf Verschiebungen in der kunst- und museumsexternen ›Medienlandschaft‹ lenken – und umgekehrt: Museums- und kunstexterne Verschiebungen der Medienkonstellationen provozieren auch eine neue Sicht auf Präsentationsformen musealer »mega-installations«[659] als Kunst der Präsentation von Kunstwerken.[660]

Multi- und Intermedia Art hat im Vergleich zu Entwicklungslinien etablierter Kunstgattungen kurze Geschichten der Findung von Medienkombinationen und ist offener als kunstintern vorbelastete Gattungsgeschichten für kunsthistorisch nicht vorbelastete Variationen der Durchdringung von »Kunst-« und »Weltbeobachtung«.

---

[658] Performance im weiteren Sinn/Performance-Aspekt in verschiedenen Medien(kombinationen): s. Kap. 6.2.
»Das Imaginäre« und »das Symbolische«: s. Anm. 321.

[659] »mega-installation«: Hall/Fifer: Video, S. 166.

[660] Präsentationsformen für die Rechner- und Software-Architektur der Datenfernübertragung durch Telekommunikation stören dieses Modell der musealen Interpretation von Intermedia Art, da eine öffentliche Präsentation von Netzzugängen nicht mehr notwendig ist, um Öffentlichkeit zu erreichen und folglich in Museen offerierte Zugänge nur Anhängsel einer an beliebigen Orten verfügbaren Struktur der Datenorganisation sind, während museale Werkkombinationen als zwingende und nur in Realräumen durchführbare Anordnungen erscheinen können, die die Kunst des Environments fortsetzen. Die in Anm. 656 vorgestellten Institutionen für Kunst und Medientechnologie können sowohl Modelle der Präsentation für künstlerische, den Beobachter als Spieler integrierende Systeme auf CD-ROM und World Wide Web entwickeln als auch räumliche Präsentationsweisen für Installationen in ihren Ausstellungsräumen realisieren, die Datensysteme und -übertragung an Realraumsituationen rückbinden.

Restriktionen möglicher Relationen zwischen Selbst- und Fremdbezug ergeben sich im Medium Malerei durch historische Vorbelastungen, durch bereits praktizierte und (via Musealisierung) etablierte Formrelationen sowie durch den Diskurs über Malerei, in dem bereits Geschichte und Theorie dieses Mediums festzulegen ersucht wurde. Es können in einem ›als Kunst‹ etablierten Medium wie dem der Malerei kaum mehr neue Weisen der Relationierung von »Kunst-« auf »Weltbeobachtung« konstruiert werden, ohne dem Verdacht ausgesetzt zu sein, alte Weisen der Relationierung nur neu zu variieren. Dennoch kann sich Malerei in Konkurrenz zu kunstin- und kunstexternen Anwendungen neuer Medien weiter entwickeln – Künstler können es zumindest versuchen. Beurteilen läßt sich die Fähigkeit von Malern, einen Beitrag zur Weiterentwicklung ihres Mediums im Kontext der zeitgenössischen kunstin- und kunstexternen ›Medienlandschaft‹ zu leisten. So läßt sich im Rahmen der kunstspezifischen ›Medienlandschaft‹ fragen, was zeitgenössische Malerei zur Binnendifferenzierung der Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« im Verhältnis zu Künsten beiträgt, die aus kunstinternen Anwendungen kunstextern entwickelter, neuer Medien bestehen (s. Kap. 1.1.3). Zwischen dem Zehren am eigenen historischen Vorrat durch verspieltes Rekombinieren und einer Formen der »Kunstbeobachtung« durch Brechungen an (Weisen der) »Weltbeobachtung« ausdifferenzierenden Kunst kann in allen Präsentationsformen unterschieden werden. In Anlehnung an Arthur C. Dantos Konzept einer »posthistorical art« eine »Post-Histoire« als Ende der Brechungen von »Kunst-« an »Weltbeobachtung« vorhersehen zu wollen (s. Kap. 1.1.6), verbietet sich, wenn das Unwahrscheinliche möglich bleiben soll und die Entwicklung der Kunst nicht aus argumentationsinternen Regeln der Widerspruchsfreiheit und der Plausibilität so erklärt werden soll, daß eine Weiterentwicklung für unmöglich gehalten werden muß, obwohl die reale Entwicklung jede noch so plausible Entwicklungsgeschichte widerlegen kann.

Nelson Goodmans »Ways of Worldmaking« hätte Luhmann, der darauf zurückgreift, dazu provozieren können, in der Richtung einer Kunst, die Modelle für (Weisen der) »Weltbeobachtung« offeriert, weiter zu denken. [661] Doch mündet Luhmanns Auseinandersetzung mit künstlerischen »Weisen der Welterzeugung« in Wiederholungen des Standpunktes, daß »Weltbeobachtung« in Kunst nur aus kunstinterner Variation gewonnen werden kann:

---

[661] Goodman: Weisen, vgl. S. 127, 130: »...eine Hauptthese des...Buches lautet, daß die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens – im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts – ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und daß die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte...Cervantes, Bosch und Goya – nicht weniger als Boswell, Newton und Darwin – nehmen und zerlegen uns vertraute Welten, schaffen sie neu, greifen sie wieder auf, formen sie in bemerkenswerten und manchmal schwer verständlichen, schließlich aber doch erkennbaren – d. h. ›wieder-erkennbaren‹ – Weisen um.«

> ...daß allein das System selbst sich die Realität seiner eigenen Welt garantieren kann. Der Realitätsbezug liegt mithin ausschließlich im Widerstand der Systemoperationen gegen Operationen des Systems – also darin, daß bestimmte Formkombinationen einfach nicht gehen! und darin, daß die Welt, ob es nun gefällt oder mißfällt, unbeobachtbar bleibt.[662]

Weder Weisen der »Weltbeobachtung« noch Formen des Bezugs auf sie in »Kunstbeobachtung« setzen voraus, daß Welt als Ganze in einem Blick beobachtbar sein muß (was einen weltexternen Beobachter voraussetzen würde, s. Kap. 4.2). ›Wie‹ in Prozessen der Rückkoppelung von Beobachteroperationen in der Welt an »Beobachtungsoperationen« Vorstellungen von Welt ausdifferenziert werden können, wird je nach System der »Weltbeobachtung« verschieden geregelt. Was der Selbstorientierung von einem Standpunkt in der Welt unbeobachtbar bleibt, wird nicht von einem übergeordneten Standpunkt in Totalansicht sichtbar, sondern rekonstruierbar in Prozessen der Koordination von Beobachter- mit »Beobachtungsoperationen« (s. Kap. 1.1.2, 4.1), also der Koordination von Handlungsweisen, die Standortwechsel ermöglichen, mit mentalen Prozessen der Retention (Erinnerung an vorangegangene Standpunkte) und Protention (Planung weiterer Beobachteroperationen zur weiteren Veränderung der Standorte). Prozesse der »Weltbeobachtung« in der »Zeitdimension« und Unbeobachtbarkeit von Welt als Ganzer von einem Beobachterstandpunkt in der Welt sind Komplemente. In einer die »Zeitdimension« sowie elektronische Schaltweisen integrierenden »Intermedia Art« und vom Standpunkt einer Theorie der Beobachtung(soperationen) wird ein unkritisches Beharren auf alt gewordenen Definitionsweisen wie dem »Material-Character/Physical-Object Paradigm«[663] in Kunsttheorien unhaltbar. Folgt man an diesem Paradigma festhaltenden Kunsttheorien, dann ist der Status ›Kunst‹ nur dann zu vergeben, wenn isolierte, statische Objekte mit bestimmten materiellen Eigenschaften vorliegen (vgl. Kap. 4.2). Mit dem Problem des »Material-Character/Physical-Object Paradigm«, verbindlich zu bestimmen, was »materiell« und ein »physisches Objekt« ist, werden Fragen nach Weisen der »Weltbeobachtung« und nach ihrer Relevanz für Bestimmungen von Weisen der »Kunstbeobachtung« unvermeidbar. In »Kunstbeobachtung« kann die Pluralität möglicher Weisen der »Weltbeobachtung« nicht unberücksichtigt bleiben, wenn sie so offen für Rekonzeptualisierungen bleiben will, wie es Weisen der »Weltbeobachtung« und ihrer Reflexion heute sind: Warum soll der Diskurs über Kunst von der Suche nach der letzten Definition für einen festgelegten ›Status der Kunst‹ nicht zu umweltrelativen Weisen der »Kunstbeobachtung«, die jeden Status infrage stellen, gelangen?

---

[662] Luhmann: Kunst, S. 492.

[663] Atkinson/Baldwin: Paradigm, S. 51-55. Vgl. Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 44-48.

Luhmann setzt das Argument der Unbeobachtbarkeit von Welt als Ganze zu pauschal und zu wenig differenziert in seiner Diskussion von Kunst ein. Prozesse der künstlerischen Medium/Form-Differenzierungen müssen nicht immer auf Differenzierungen im Kontext der »Kunstbeobachtung« sich beziehen, sondern können aus Modellen bestehen, die Arten der Konstruktion und Differenzierung von Weisen der »Weltbeobachtung« übernehmen und in überspitzter Form als Modell fassen oder transformieren und überschreiten: »Kunstbeobachtung« kann auf verschiedene Arten verschiedene Weisen der »Weltbeobachtung« problematisieren und kann sich auf verschiedene Arten in verschiedene Weisen der »Weltbeobachtung« einbetten.

Der Unterschied zwischen der hier skizzierten und Luhmanns Position ist der zwischen einer wechselseitigen Durchdringung von »Kunst-« und »Weltbeobachtung« und einer »Kunstbeobachtung«, die auf kunstexterne »Weltbeobachtung« nur zurückgreift, wenn sie Welt im Möglichkeitsmodus als mit rein kunstinternen Mitteln rekonstruierte Wirklichkeit, als »fingierte Realität...«[664], präsentieren kann.

5.2 Externe Referenz

Wenn Luhmann den Begriff der »Intertextualität«[665] aufgreift, dann verwendet er ihn nicht wie Michail M. Bachtin zur Formulierung »dialogischer«[666] Verhältnisse zwischen Weisen der »Weltbeobachtung«, der »Kunstbeobachtung« und der Koordination von »Welt-« und »Kunstbeobachtung«. Vielmehr setzt Luhmann den Begriff »Intertextualität« nur als Beschreibung von »Diskursen« ein, die »Kunstwerke untereinander« auf folgende Weisen korrelieren: Durch Zitate oder Adaptionen von (meist älteren, bereits etablierten und mit semantischen Vorbelastungen bekannten) Kunstformen in Kunstformen oder durch Kommentare über Kunst, also durch »Wiederbeschreibungen der Selbstbeschreibungen der Systeme«[667], beziehen sich

664 »fingierte Realitäten«: Luhmann: Kunst, S. 237.

665 »Intertextualität«: Luhmann: Kunst, S. 348, 395, 470; s. Anm. 338.

666 »Dialog«/»Dialogizität« bei Michail M. Bachtin: s. Kap. 2.5.1.1.8 mit Anm. 338, Anm. 392, Kap. 2.5.1.1.21 mit Anm. 402, Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 489.

667 »Wiederbeschreibung«: Als Quelle des Begriffs »Wiederbeschreibung« beziehungsweise »redescription« gibt Luhmann in »Die Kunst der Gesellschaft« (Luhmann: Kunst, S. 54 mit Anm. 65, S. 396, 478, 506. Vgl. Luhmann, Niklas: Die Autonomie der Kunst. In: Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 187; Luhmann: Gesellschaft, S. 15, 79, 892 mit Anm. 45, S. 1139 mit Anm. 422) Hesse: Models, S. 157ff. und einen Text der Künstlergruppe Art & Language (Baldwin/Harrison/Ramsden: Conceptual Art, S. 37, 41) an, nicht aber Danto: Philosophie, S. 362. Danto schreibt dort über »Regeln der Neubeschreibung (Re-Deskription)«, die von »höherem Allgemeinheitsgrad« als Beschreibungen von Ereignissen sind, und über »Illusionen der Erklärung«. Er problematisiert (Wieder-)Beschreibungen mit Bezug

neuere auf ältere Werke. »Intertextualität« bleibt bei Luhmann gebunden an Vorführungen der Probleme, die durch die Pluralität von Weisen der »Kunstbeobachtung«, wie sie in Brechungen der Werkformen im Einzelwerk erkennbar wird, entstehen. Das Problemfeld »Intertextualität« wird von Luhmann zugeschnitten auf sein Postulat der »Selbstprogrammierung der Kunstwerke« im »Kommunikationssystem Kunst«, das er als mit einem »Gedächtnis« für bereits erarbeitete Möglichkeiten der »Formkombination« ausgestattet beschreibt.[668]

Luhmann akzeptiert kunstexterne, nicht aus »Kunstbeobachtung« ableitbare »Weltbeobachtung« kunstintern nur als Mitvollzug der »alltäglichen Weltkonstruktion« und als »Anlehnungskontext«. »Anlehnungskontexte« sind in Luhmanns »Evolutionstheorie« vorläufiges Übel eines von kunstexternen Auftraggebern abhängigen, noch nicht autonomen Kunstsystems und einer noch nicht geleisteten Subordination von mitteilenden unter autonome Zeichenfunktionen, also Bestandteil einer vormusealen Stufe der Kunst.[669] Entfallen die »Anlehnungskontexte« durch »Kontextfunktionen« im »Kommunikationssystem Kunst«, dann ergeben sich nach Luhmann neue Möglichkeiten einer »externen Referenz« zeitgenössischer Kunstwerke auf vergangene Kunstformen. Vergangene Kunstformen liefern nicht mehr verbindliche Leitbilder der Kunstproduktion, sondern dienen jetzt lediglich als Bezugspunkte in neueren Werken und damit der »Unterscheidung alt/neu«.[670]

»Externe Referenz« von »Kunst-« auf »Weltbeobachtung« (und umgekehrt) ist von Luhmanns Erörterungen einer »externen Referenz« zu unterscheiden, die »jedes voll autonome System benötigt«.[671] Luhmann problematisiert in seinen Erörterungen über die Relationen zwischen »voll autonome[m] System« und »externer Referenz« nicht Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung«, sondern bestätigt kunstintern etablierte Präsentationsformen: Unter »externer Referenz« versteht er die Externalisierung des Alten in der »Selbstprogrammierung« der Kunst

---

auf »historische Erklärungen« und »Kriterien, vermittels derer wir etwas als Kunstwerk klassifizieren«.

[668] Luhmann: Kunst, S. 82-91, 305, 395f., 470, 489ff.
»Gedächtnis« läßt sich in diesem Zusammenhang als »Selbstprogrammierung« durch die Fortsetzung der »Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems« bestimmen (Luhmann: Kunst, S. 489, 499f. Vgl. Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 145f.).

[669] »alltägliche Weltkonstruktion«: Luhmann: Kunst, S. 235: »Auch wenn es um Kunst geht, muß man zunächst die alltägliche Weltkonstruktion mitvollziehen..., deren Invarianz vorausgesetzt ist.« (kritisch dazu auch Kap. 5.4)
»Anlehnungskontext«: Luhmann: Kunst, S. 256, 269.
»Evolutionstheorie« allgemein und »der Kunst«: Luhmann: Kunst, 215f., 344f., 350, 360-365, 379f., 389f.

[670] »externe Referenz«: Luhmann: Beobachtungen, S. 120f.; Luhmann: Kunst, S. 489ff. (Zitate); s. Anm. 608.

[671] Luhmann: Kunst, S. 491.

zu Gunsten des Neuen und die Reintegration des Alten ins Neue als Spiel der Innenbrechungen von ›als Kunst‹ anerkannten Formen. So ist aber nicht erklärt, wie es zu Expansionen der von Künstlern verwendbaren und damit zu Anwendungen von zwar kunstextern entwickelten, aber kunstmöglichen Präsentationsmedien und -formen kommen kann.

Der Bereich, innerhalb dessen »Kunstbeobachtung« in Zukunft ausdifferenziert werden kann, läßt sich durch Grenzverschiebung in Richtung auf kunstextern entwickelte Präsentationsmedien und -formen erweitern: Das Feld, das in »Kunstbeobachtung« auslotbar ist, läßt sich um Gebiete erweitern, die noch nicht zu den Präsentationsmedien und -formen der Kunst zählen, aber bereits als Möglichkeiten künstlerischer Produktion konzeptualisierbar sind. Diese Erweiterung hat wiederum Folgen für Weisen der Konzeptualisierung von Kunst: Die für »Kunstbeobachtung« relevante ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) kann sich durch die Integration neuer Medien zur Reorganisation veranlaßt sehen. Neue Möglichkeiten für Inter- und Multimedia ergeben sich aus dieser Reorganisation. Werke, deren Präsentationsformen aus einem neuen Medium oder aus Kombinationen mit neuen (und älteren) Medien bestehen, können Verschiebungen in der kunstinternen ›Medienlandschaft‹ mit Rekonzeptualisierungen des Kunstmöglichen provozieren, die für bereits etablierte Medien nicht folgenlos bleiben müssen. Für etablierte Medien können sich aus der Integration neuer, kunstextern entwickelter Medien in den Bereich kunstmöglicher Präsentationsformen neue Anforderungen zur Selbsteinbettung in die kunstinterne ›Medienlandschaft‹ ergeben. Die Erweiterung der kunstintern möglichen Präsentationsformen führt zu neuen Grenzbestimmungen beziehungsweise zur Rekonzeptualisierung der Relation medienintern/-extern. Werke, die Kombinationen von Formen aus noch nicht ›als Kunst‹ etablierten Medien untereinander und mit Kunstgattungen vorführen, können durch Integrationen der Relation medienin-/-extern in ihre Intermediaform Selbstbeschränkungen anderer Werke auf als Kunst etablierte Präsentationsformen – zum Beispiel Malerei, Skulptur, Theater – problematisieren: Intermedia Art kann die Relation medienin-/-extern vervielfachen und Relationsrelationen thematisieren, die wiederum Reformulierungen verschiedener medieninterner Aspekte provozieren können. Ebenso kann die Thematisierung der Relation medienin-/-extern auch der Selbstbehauptung eines Mediums vor einem ins Werkmedium integrierten Horizont anderer Medien dienen. So kann die Erweiterung von Malerei zu Formen der Architektur und Skulptur integrierenden Installationen ebenso der Überschreitung wie der Behauptung autonomer Farbfeldmalerei dienen. Erweiterungen der Malerei als Farbfeld in den Raum realisiert Gerhard Merz durch Formen der Installation von gerahmten Farbfeldern auf monochrom bemalten Wänden. Merz dienen diese Installationen dazu, die Grenzen der Malerei durch die Hervorhebung des Übergangs zwischen Medienin- und -externem als (Farb-)Feld materiell ›auf‹ und

optisch auch ›in‹ einem (Wand-)Grund zu thematisieren. Die Bedeutung, die Ausstellungsarchitektur bei der Thematisierung der Relationen zwischen Farbfeldern im Raum spielt, artikuliert Merz durch plastische Elemente, zum Beispiel mit Formen von Reißschienen.[672] Merz setzt plastische und architektonische Elemente ein, um malerische Aspekte in Installationen zu problematisieren.

Künstler, die schon länger mit etablierten Medien arbeiten, können

5.2.1 sich durch die strategische Ausklammerung aller medienexternen Bezüge auf die Suche nach dem reinsten medieninternen Standpunkt zu begeben versuchen,

5.2.2 durch Referenzen auf Aspekte neuer, sich im Kunstkontext etablierender Medien reagieren und in der Art dieser Reaktion ihre medieninternen Möglichkeiten erweitern und reformulieren,

5.2.3 Abschnitte einer Mediengeschichte wiederholen, variieren und mit anderen Abschnitten derselben oder anderer kunstinterner Geschichten kombinieren.

Dem »modernism«/»formal criticism« von Clement Greenberg und Michael Fried (s. Kap. 1.1.2, 2.3.1, 2.4.1.2, 6.2) entspricht Punkt 5.2.1. Luhmanns Version von »Intertextualität« entspricht Punkt 5.2.3. Diesen beiden Versionen wird hier eine andere Version von Intertextualität hinzugefügt, die oben Punkt 5.2.2 wiedergibt. Während Gerhard Merz Strategien von Punkt 5.2.3 als Mittel einsetzt, um durch Bezüge eine programmatische Sicht von Punkt 5.2.1 zu vertreten, suchen Künstler wie Ross Bleckner, Peter Halley, Jonathan Lasker und David Reed, die der Strategie von Punkt 5.2.2 folgen, nach Formen, die Bezüge auf zeitgenössische Weisen der kunst- und malereiexternen Organisation visueller Felder ermöglichen. Der Suche nach neuen Impulsen für die Malerei können Beispielsammlungen computergestützter Bildverarbeitung im Graphic Design dienen.[673]

[672] Gerhard Merz, 23.9.1989: »Der Zusammenhang mit der Architektur macht Kunst real. Ich weise darauf hin, daß der Raum, den das Bild an der Wand ausschneidet, genauso wichtig ist, wie das Bild selbst.« (Beiblatt zu Stahel/Wyss: Merz)
Vgl. Merz, Gerhard-Ed io anche son architetto, Maison de Lyon, Lyon 1988, Installation, in: Besset: Couleur, S. 308, 319, 329f., Kat. Nr. 210.

[673] Vgl. Bilder von Ross Bleckner, Peter Halley, Jonathan Lasker und David Reed, in: Goetz: New York, S. 23, 26, 33, 42-45; Weibel: Pittura, S. 28-33, 75, 120f.

5.3 Kunstrelevante Beobachtungsweisen gestalteter Umwelt

Pop Art und Happenings spielen mit Relationen zwischen in »Kunstbeobachtung« eingebetteter »Weltbeobachtung« und in »Weltbeobachtung« eingebetteter »Kunstbeobachtung«. Unter in »Weltbeobachtung« eingebetteter »Kunstbeobachtung« lassen sich Bereiche angewandter Kunst – der Architektur, des Product und Graphic Design – verstehen, die die Alltagswelt prägen. Die Ästhetisierung der Konsumwelt durch Gestaltung als Product Design und korporativ mittels »Sozio-« und »Kommunikationsdesign« organisierte Medienverbünde[674] sowie die damit einhergehende Veränderung der Beobachtereinstellung zur Gegenwart sind in den achtziger Jahren unter den Stichworten »Museifizierung« und »Musealisierung« thematisiert worden.[675] Diese Diskussion holt nach, was Richard Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (1956), Claes Oldenburgs Werkzyklen »Street« und »Store« (inklusive Happenings, 1959-62, s. Kap. 2.4.1.3) und Andy Warhols indifferente Beobachtung der Welt des Massenkonsums und der Massenmedien in Siebdrucken auf bemalter Leinwand (ab 1962) bereits problematisiert haben.[676] Künstler, die sich nicht mehr in der ehemals erstrebenswert erschienenen Funktion des Kreators ›von Welt‹ beziehungsweise einer ›besseren Welt‹ sehen, rekonzeptualisieren die Möglichkeiten künstlerischer Arbeit in Konfrontationen mit der zeitgenössischen, korporativ organisierten Umwelt- und Kommunikationsgestaltung durch Selbstrelativierung. KünstlerInnen wie Judith Barry, Richard Hamilton, die Künstlergruppe Art & Language, Dan Graham und Peter Weibel thematisieren, was aus der Utopie der Umweltgestaltung von De Stijl, russischem Konstruktivismus und des Bauhauses geworden ist: Künstler erschaffen nicht mehr eine Welt vorbildhafter Formen, sondern konstruieren Modelle,

---

[674] »Produkt-«, »Sozio-« und »Kommunikationsdesign«: Brock: Ästhetik 1986, S. 350-355, 365ff.; s. Anm. 675, Kap. 6.1 mit Anm. 715.
Medienverbünde: Hirner: Holzschnitt, S. 21ff. (Schwerpunkt: Medienverbünde zwischen Malerei, Druckgraphik und Buchdruck. Vgl. Peter Weibels Analyse der »Musik-Videos« und des Medienverbundes zwischen Musikbetrieb und Filmindustrie, in: Body: Video, S. 24-41.).

[675] »Musealisierung« und »Museifizierung«: Zacharias: Zeitphänomen, bes. S. 40-49, 99-113 und S. 112f. mit weiteren Literaturhinweisen. Gegen die museale Einstellung des Beobachters zu seiner Gegenwart als Voyeur, der auf sie wie auf potentielle Sammelware, wie auf zu konservierende und museal zu präsentierende Objekte sieht, statt sich als Teil und Betroffener der sozialen Umwelt zu verstehen, in der er sich bewegt, schlägt Bazon Brock alternative Formen des »Kommunikationsdesign« vor (s. Anm. 674, 715).

[676] Hamilton, Richard-Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, Collage, 1956, in: Hamilton: Words, S. 25; Wheeler: Art, S. 122.
Warhols Siebdrucke der sechziger Jahre, in: Crone: Warhol.

die Reflexionen über Weisen der »Weltbeobachtung« provozieren, wie sie Umweltgestaltung durch Design und korporativ gelenkte Medienverbünde prägen.[677]

Auf eine immer umfassendere Gestaltung der Umwelt und der Massenmedien in Form des »Produkt-«, »Sozio-« und »Kommunikationsdesign« reagieren Künstler in den fünfziger und sechziger Jahren mit Pop Art und einer Wiederbelebung von Formen des Aktionstheaters. Dessen Möglichkeiten der Bearbeitung semantischer Komplexität in der »Zeitdimension« greifen Künstler nicht mehr im Hinblick auf soziale Mit- und Umgestaltung der Welt, sondern im Hinblick auf ›[Kunst-]Beobachtung von [Weisen der Welt-]Beobachtung‹ auf und werden damit der Abkopplung des Design von der Kombination Kunstgewerbe und Kunst gerecht. Aus dem handwerklich und künstlerisch ausgerichteten Kunstgewerbler wird der technisch ausgerichtete und sich an Anforderungen des Marketing orientierende Designer. Nach der Abkoppelung vom Kunstgewerbe entstehen Product und Graphic Design, zwei Professionen für die Gestaltung von Prototypen industrieller Fertigung und Werbung. Künstler wiederum koppeln sich durch die Konzeptualisierung von Weisen der Beobachtung, durch Modelle der Beobachtung, von der ehemaligen Funktion des Erfinders von Protoypen der Formvariation für Kunstgewerbe ab. Die nach dieser Abkopplung möglichen Ausdifferenzierungen der Bezüge zwischen in »Kunstbeobachtung« eingebetteter »Weltbeobachtung« und in »Weltbeobachtung« eingebetteter »Kunstbeobachtung« sind solche der ›Dominante‹ (Überordnung der einen Seite mit korrespondierender Unterordnung der anderen Seite), des ›Nebeneinander‹ (Indifferenz), der ›Affirmation‹ (ein- und wechselseitige Bestätigung), der ›Negation‹ (einseitige Verneinung), der ›Spannung‹ (wechselseitige ›Negation‹) und des ›Gleitens‹ (weder Indifferenz noch Unterordnung/Bestätigung/Verneinung).

Viele Fluxus-Events (s. Kap. 2.4.2) kultivieren »ästhetische Indifferenz« (s. Kap. 2.1.1), die auch das Verhältnis zwischen beiden Beobachtungsweisen – ein (indifferentes) ›Nebeneinander‹ von »Kunst-« und »Weltbeobachtung« – prägt. Das »Theater by Painters« (s. Kap. 2.4.1.3) artikuliert Verhältnisse zur Umwelt, die zwischen ›Affirmation‹, ›Gleiten‹ und ›Spannung‹ liegen, durch die Selektion von semantisch in »Weltbeobachtung« vorbelasteten Elementen und ihre Rekombination in Formen der »[related and] unrelated succession«. Verhältnisse der ›Negation‹ werden im »Theater by Painters« – anders als im Agitprop und im politischen Straßentheater

[677] Art & Language, u. a. in: Menard: Are, S. 31-48; Menard/White: Media, S. 105-116; Ramsden: Practice, S. 66-83.
Barry, Judith, u. a. in: Barry: Fantasy, bes. S. 17-41, 43-51, 73-79, 91-98.
Graham, Dan, u. a. in: Graham: Religion, S. 208-221, 224-241, 266-283; Graham: Signs, S. 38-43.
Hamilton, Richard, u. a. in: Hamilton: Words, bes. S. 111-161, 164ff.
Weibel, Peter, u. a. in: Hattinger/Weibel: Ars Electronica, S. 247-251; Noever: Weibel, bes. S. 79-97; Weibel: Logokultur, bes. S. 4-25.

(s. Kap. 1.1.4) – vermieden. Im politischen Straßentheater wird die Bedeutung autonomer »Kunstbeobachtung« durch die ›Dominanz‹ von Fragen der »Weltbeobachtung« herabgesetzt. Autonome »Kunstbeobachtung« wird auf der inhaltlichen Ebene als hinter sozialen Konfliktstoffen zurückzustellender Aspekt ›negiert‹ – und in der ›Negation‹ wird autonome Kunst zugleich als Repertoirefundus sowie Ausdrucksmittel bestätigt/affirmiert. Gegen bestimmte Formen der »Weltbeobachtung« wird im politischen Straßentheater mit künstlerischen und via künstlerischer Transformation zugespitzten Mitteln der ›Negation‹ agiert: Die Mittel der Referenz auf zu Negierendes wie die Mittel der ›Negation‹ sind im politischen Straßentheater zugleich Formen der politischen Agitation und des Theaters entnommen.

Das »Décollage«-Verfahren ist in Wolf Vostells Modifikation als »Verwischung« ein Beispiel für einen überwiegend ›gleitenden‹ Bezug zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« – mit (Neben-)Effekten der ›Spannung‹.

Vostell findet den Begriff «décollage» am 6.9.1954 in einem Bericht über einen Flugzeugabsturz im «Figaro». Er produziert ab 1954 vom Werbeträger gelöste Plakatabrisse, die er »Décollagen« nennt: Auf im öffentlichen Raum gefundenen Werbeflächen mit Plakaten, die durch Abrisse frei gelegte Palakatschichten aufweisen, werden durch weitere Abrisse weitere Teile überklebter Schichten frei gelegt.[678] 1958 schreibt Vostell Anleitungen für Leseaktionen im Stadtraum, die Fragmente auf vorgefundenen Plakatabrissen als Textvorlage verwenden. Außerdem schlägt er die Modifikation der Abrisse durch neue Abrisse für weitere Lesungen vor.[679] Der Künstler verwischt und übermalt auch Doppelseiten von Illustrierten mit Farben. Vostell setzt

---

[678] »Gleiten«: s. Anm. 704.
Wolf Vostells Begriffe »Décollage« und »Verwischung«: Daniels/John: Sammlung, S. 196; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 96, 105-109; Lütgens: Fluxus, S. 15-23, 38f., 59; Merkert: Vostell, S. 21, 52, 54; Schilling: Aktionskunst, S. 113f., 118ff.; Schimmel: Actions, S. 275f.; Vostell, Wolf: [Statement] 9.2.1966. In: Sohm: Happening, o. P.; Vostell, Wolf: DAS BEWUSSTSEIN DER de-coll/age. In: Vostell: Happening, S. 198f., 343; Wedewer: Vostell, S. 87ff., 329.
Vostell, Wolf-frühe Décollagen, 1954, in: Lütgens: Fluxus, S. 13, 15ff., 38f., 84f.; Merkert: Vostell, S. 21, 23; Simon: Vostell, S. 9f., 436; Wedewer: Vostell, S. 315.
Übereinander geklebte Plakate haben Léo Malet bereits 1938 zu Abrissen ›vor Ort‹ angeregt (Lütgens: Fluxus, S. 17). Das Plakatabriß-Verfahren («affiches lacérées») wird in Paris von Raimond Hains ab Dezember 1949 und bald darauf in Gemeinschaftsarbeiten mit Jacques Mahé de la Villeglé (1949-54) realisiert. Vostell gibt 1954 als Datum an, seit dem er Plakatabrisse und den Begriff Décollage verwendet. Reinhold Koehler bezeichnet seine seit 1948 geschaffenen Papierreißbilder 1958 zum ersten Mal als Décollagen. Heute ist der Begriff Décollage als Bezeichnung für Plakatabrisse etabliert. (Contensou: Réalistes, S. 46, 232; Daniels/John: Sammlung, S. 91f., 110, 191ff.; Hoffmann: Destruktionskunst, S. 96ff., 100, 196; Lütgens: Fluxus, S. 15-23, 59f., 76-79, 83ff.; Schimmel: Actions, S. 276 mit Anm. 121; Viatte: Paris, S. 288f.).

[679] Vostell, Wolf-Das Theater ist auf der Strasse/1, Paris, Januar 1958, in: s. Kap. 2.4.2 mit Anm. 253.

Zeitschriften als Malgrund ein (ab 1961)[680] oder verwendet seitenverkehrt Zeitschriftenteile, indem er die Druckerfarbe chemisch auflöst und auf neue Träger abklatscht.[681] Montierte oder abgeklatschte Bild-Text-Fragmente werden von Vostell mit Säuretechniken verwischt und mit zeichnerischen Mitteln überarbeitet. In dieser Form führt er auch Happening-Partituren aus.[682] Außerdem verzerrt Vostell TV-Bilder durch Verstellung der Empfangs- und Wiedergabetechnik und fotografiert diese »verwischten Ereignisse« (1959).[683] Fernsehgeräte, deren Bilder durch Manipulation der Monitoreinstellungen verzerrbar und verzerrt sind, stellt er einzeln sowie in Bildmontagen (ab 1958), in Environments (1964) und Happenings (1964)[684] aus.

In »Guided Tour«-Happenings setzt Vostell «Décollage» als Technik der Führung der Beobachteroperationen von Station zu Station, von Ausschnitt zu Ausschnitt aus gegebenen kunstexternen Kontexten mit jeweils inszenierten oder ausgestellten vorgefundenen Ereignissen ein. Solche Reise-Partizipations-Happenings (s. Kap. 2.4.1.2) sind auf »Beobachtungsoperationen« der Koordination der erlebten und erinnerten Ereignisse zugeschnitten. Die Zeit, die auf Wegen zwischen den gewählten und gestellten Ereignissen in Bussen verbracht wird, verhilft dem Beobachter zu Phasen, in denen er die isolierten, ›zerrissenen‹ Ereignisse im Gedächtnis verknüpfen kann. Mit jedem neuen Ereignis verschieben sich die Verknüpfungsmöglichkeiten: »verwischte Ereignisse«. Die »Verwischung« soll nach Vostell verdrängte Aspekte einer ästhetisch orientierten »Weltbeobachtung« wie die Faszination, die das Ruinöse[685] und (Bilder der) Gewalt auslösen können, wieder hervorholen.[686]

---

[680] Vostell, Wolf-Betonplatte, 1961; Ders.-Bernauer Straße – Berlin, 1961, beide in: Wedewer: Vostell, S. 156, 166f.

[681] Vostell, Wolf- Umdrucke mit Hilfe von Lösungsmitteln, in: Simon: Vostell, S. 180f.

[682] Vostell, Wolf-In Ulm, um Ulm und um Ulm herum, Partituren zum Happening, Ulm und Umgebung, 7.11.1964 (in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 177), aus Umdrucken, Collagen, Siebdruck, Sprühfarbe, farbige Kreiden, Tusche, Bleistift, Filzstift auf Karton, 1964-65, in: Becker/Vostell: Happenings, S. 377f.; Haenlein/Körber: Vostell, S. 16ff., 44ff., 70, Nr.36f., 53, 82; Merkert: Vostell, S. 121, 319f.; Sauerbier: Bilder, S. 14; Simon: Vostell, S. 84-87, 440; Wedewer: Vostell, S. 92, 126.

[683] Vostell, Wolf-TV-dé-coll/age für Millionen, 1959, Fotos, in: Decker: Paik, S. 46f., Abb.19f., S. 196f.; Merkert: Vostell, S. 25; Wedewer: Vostell, S. 188ff., 209, 342. »verwischte Ereignisse«: s. Anm. 686.

[684] Wolf Vostells Montagen mit TV: z. B. Transmigracion, 1958, Öl auf Lw. mit Einriß, durch den ein Ausschnitt eines einschaltbaren TV-Monitors sichtbar ist, in: Wedewer: Vostell, S. 22.
Vostells erstes TV-Environment: 6 TV-dé-coll/agen, Smolin Gallery, New York, 22.5.1964, in: Decker: Paik, S. 49ff., Abb.21f.; Hall/Fifer: Video, S. 77f.; Merkert: Vostell, S. 57; Simon: Vostell, S. 234-237, 446.
Vostells Happenings mit TVs: z. B. You, Great Neck/Long Island/New York, 19.4.1964, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 177.

[685] Vostell, Wolf: Cityrama (1), Köln, 15.9.1961, in: s. Anm. 243.

[686] Vostell, Wolf: [Statement] 9.2.1966, in: Sohm: Happening, o. P.: »...Es erscheinen Wi-

Vostell löst in seinen Aktionsfolgen der Reisehappenings das ›Neben-‹ und ›Hintereinander‹ von Spuren der Abrisse von Abrissen in ein ›Nacheinander‹ auf. Die Einzelereignisse an Reisestationen der »Guided Tour«-Happenings häufen sich weniger zu einem indifferenten ›Nebeneinander‹, sondern provozieren vielmehr »Beobachtungsoperationen«, die mit heterarchischen Verknüpfungen die Ereignisse aufeinander zu beziehen versuchen können. Die Teilnehmer ›gleiten‹ von Verknüpfung zu Verknüpfung. Es ergeben sich auch Verknüpfungen mit ›Spannungen‹ im Sinne wechselseitiger ›Negation‹ zwischen ästhetisch faszinierter und sozial orientierter »Weltbeobachtung« (s. Kap. 2.4.1.2). Diese ›Spannungen‹ zwischen Weisen der »Weltbeobachtung« – ästhetisch fasziniert oder sozial engagiert – können als implizites Problemfeld der weltorientierten Beobachtungsmodelle von Vostell reflektiert werden.

Die Wiener Aktionisten entwickeln Aktionsformen, die Verhältnisse zwischen »Kunstbeobachtung« und »Weltbeobachtung« sowie zwischen etablierten und nicht etablierten Weisen der »Weltbeobachtung« nahelegen, welche zwischen ›Spannung‹ und ›Negation‹ anzusiedeln sind: Die Aktionen provozieren ›Spannungen‹ bei Beobachtern, die Kritiker dazu führen, das Vorgestellte als ›Negation‹ eines abendländischen Kulturverständnisses aufzufassen. Die formale Organisation der Aktionen ist darauf angelegt, ›Spannungen‹ zwischen sich ausschließenden Weisen der »Weltbeobachtung« im Rezipienten zu provozieren und ihn zu einer Stellungnahme zu bewegen (»mögliche Partizipation«, s. Kap. 1.1.3, 2.5.1.1.20), die auch zu einer ›Negation‹ der jeweiligen Aktion führen kann. Nitschs Kombination von Schlachtopfer und Kreuzigung, von Opferritual antiker Provenienz und Leiden Christi, provoziert zur ›Negation‹ des »Orgien Mysterien Theaters« oder zur erneuten Auseinandersetzung mit Kontinuität und Diskontinuität in Beziehungen zwischen Antike und Christentum (s. Kap. 2.5.1.1.5, 2.5.1.1.6).

»Kunstbeobachtung« wird im Aktionstheater, in Environments (s. Kap. 2.4.1.1) und in »Concept Art« (s. Kap. 2.4.2) zu einem Brechungen zwischen Weisen der »Weltbeobachtung« ermöglichenden Rahmen. Künstlerische Werkkonzepte sind

---

dersprüche Fragestellungen/chaotische Situationen verkettet mit Tests/und Verwischungen des Bewusstseins und der Zeit neben/visuellen und akustischen Umgebungen…Vorgänge die im Leben grauenhaft und furchtbar sind/haben oft eine faszinierende ästhetische Ausstrahlung/obwohl der Inhalt oder die Folgen des [verwischten] Ereignisses/abzulehnen sind die Happenings machen diesen Alptraum/bewußt und schärfen das Bewusstsein/für diese Unerklärbarkeiten und den Zufall…« Vostell, Wolf: [Statement über Werke in der Sammlung Cremer, o. J.], in: Daniels/John: Sammlung, S. 196: »Verwischte Ereignisse nannte ich als Untertitel das Ulmer Happening 1964. So versprengt wie in der Verwischung ›Apas Ren‹ Körperteile herumliegen, so versprengt fanden die 24 Ereignisse im Stadtgebiet von Ulm [In Ulm, um Ulm und um Ulm herum, Ulm und Umgebung, 7.11.1964, in: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 177, Anm. 682] statt.«

nicht oder nicht allein im Hinblick auf Kunstformen, sondern im Hinblick auf Relationen zwischen Weltbeobachtungsmöglichkeiten von Interesse. Was in das frühe Aktionstheater (Meyerhold, Piscator, s. Kap. 2.1) an ideologischen Aspekten der »Weltbeobachtung« über experimentelle Brechungen des Agitprop einging, wird gewandelt zu einem Modell der Beobachtung der Beobachtungsweisen von Welt (Weltenbeobachtung). Künstlerische Modelle und »Modellaktionen«[687] sind angelegt auf Anregungen zu De- und Rekonstruktionen von Weisen der »Weltbeobachtung« und zu »möglichen Partizipationen« in kunstexternen Kontexten. Da Luhmann den Modellcharakter von »Kunstbeobachtung« als Beobachtung von Weisen der »Weltbeobachtung« in die »Kunst der Gesellschaft« nicht berücksichtigt, kann er auch nicht die Möglichkeiten, die für Kunst in Relationen zwischen Weisen der »Weltbeobachtung« (s. Kap. 5.4) sowie zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« liegen, ausdifferenzieren, obwohl seine Fassung der Theorie der Beobachtung Voraussetzungen dazu liefert.

5.4 Beobachtungsmodelle: Relationen zwischen Weisen der »Weltbeobachtung«

Nach Luhmann ist der Mitvollzug der »alltäglichen Weltkonstruktion« (s. Kap. 5.2) für »Kunstbeobachtung« unverzichtbar. In zeitgenössischer Kunst wird die »alltägliche Weltkonstruktion« problematisiert und die Unverzichtbarkeit aufgezeigt, sie abweichend von Luhmann als »polykontextural« in eine Vielheit von Weisen der »Weltbeobachtung« gebrochen zu verstehen, zwischen denen der Beobachter switchen kann.

Der Beobachter, der in abgedunkelten, nur an einigen Stellen, vielleicht auch nur gelegentlich beleuchteten Licht- und Lichtbildinstallationen mit teilweise blendenden Lichtquellen sich zu orientieren versucht, muß erkennen, daß die Möglichkeiten für eine visuelle Orientierung an Wandecken und Boden-Wand-Kanten außer Kraft gesetzt werden, da er in der Dunkelheit die Entfernungen – besonders die Abstände zu Hindernissen und zu den Wänden – nicht mehr abschätzen kann. Er muß sich primär tastend und dem Gefühl für Schwerkraft folgend orientieren. Die taktile und an Schwerkraft orientierte Selbstverortung erlaubt Beobachtern Distanzabschätzung nur durch ein Nacheinander kleiner Distanzeinheiten im Abtasten und Abschreiten, während visuelle Wahrnehmung schnelle und weit reichende Di-

[687] »Modellaktionen«: Wolf Vostell 1973. Zit. in: Bergmann/Rüdiger: Vostell, S. 205. Über den »Modellcharakter« von Performances: Schwarzbauer: Performance-Festival, S. 202f. (vgl. Schwarzbauer: Körperdemonstrationen, S. 68: »Die Performance als Denkmodell«); s. Kap. 5.4 mit Anm. 690.
»Modelle«: s. Anm. 690.

stanzabschätzung aus der Blickbewegung ermöglicht. Die ›normale‹ Koordination von »Beobachtungs-« und Beobachteroperationen im Tageslicht kann in Lichtinstallationen erschwert oder unmöglich gemacht werden.

Einige Lichtinstallationen provozieren den in ihnen nach Möglichkeiten der Selbstverortung suchenden Beobachter durch irritierende Beobachtungssituationen zur Korrektur der Alltagsontologie. Die Alltagsontologie wurde in der Kindheit als Weise der Koordination von »Beobachtungs-« mit Beobachteroperationen in der Lebenswelt erworben und enthält eine Konzeption von Körpern als außermental existente und durch Beleuchtung sichtbar werdende Objekte. Beschreibungssysteme von kognitiver Psychologie (der Errechnung von Weltaspekten im Gehirn, s. Kap. 1.1.2, 4.1) und Physik (Quantenelektrodynamik) liefern Möglichkeiten zur Beseitigung der Irritationen, wie sie mit nicht erweiterter Alltagsontologie entstehen. Was als Medium »Licht«[688] beobachtbar ist, ist bereits »polykontextural« in verschiedenen Weisen der wissenschaftlichen »Weltbeschreibung« vorgeprägt. Alltagsontologien können über Körperontologien hinaus zur Beobachtung von Grenzfällen weiter entwickelt werden, die ein Switchen zu anderen »Leitunterscheidungen« erfordern. Für die Alltagsbeobachtung folgt dann aus Korrekturen durch die Integration von naturwissenschaftlichen Weisen der »Weltbeobachtung« die Anforderung, ein Konzept des Switchens zwischen »Leitunterscheidungen«[689] verschiedener »Kontexturen« bereit zu stellen. Nicht in allen »Beobachtungsoperationen« muß dieses Konzept in reflexiver Form aktualisiert sein. Wenn Switchmöglichkeiten in Grenzfällen der Alltagsontologie zur Verfügung stehen und die Wahl einer Möglichkeit im Anwendungsfalle nicht problematisch wird, dann genügt ein nicht reflexiver Wechsel der »Kontextur«. Eine Entscheidung für eine der Switchmöglichkeiten wird jedoch dann nicht mehr ohne Reflexion über das Wählbare möglich, wenn Vor- und Nachteile verschiedener Weisen der »Weltbeobachtung« eruiert werden müssen. Situationen des Wechsels vom nicht reflexiven Switchen zu via Reflexion erzeugter Transparenz der Switchvorgänge können Künst-

---

[688] Medium »Licht«: Luhmann: Kunst, S. 166f., 176 mit Anm. 19. Vgl. Falk/Brill/Stork: Blick.

[689] »Polykontexturalität«: Baecker: Kalkül, S. 175f., 185-196; Fuchs: Erreichbarkeit, S. 7f., 10-13, 33, 48f., 54-66, 81, 109, 213, 228-232; Fuchs/Luhmann: Reden, S. 45, 99, 154f.; Günther, Gotthard: Life as Poly-Contexturality. In: Günther: Beiträge, S. 283-306; Klagenfurt: Zivilisation, S. 76, 79ff., 83, 97ff., 102, 134, 140f.; Luhmann: Gesellschaft, S. 88, 891ff., 1094f., 1132f., 1141; Luhmann: Kunst, S. 60, 303, 308, 485, 494f.; Luhmann: Wissenschaft, S. 627ff., 666f.
»Leitunterscheidungen«: Luhmann: Kunst, S. 495. »Leitdifferenz«: Luhmann: Beobachtungen, S. 138; Luhmann: Systeme, S. 19.
»Kontextur«: Baecker: Kalkül, S. 162f., 185ff., 193-196; Fuchs: Erreichbarkeit, S. 48ff., 77, 119 mit Anm. 7; Klagenfurt: Zivilisation, S. 49-56, 80f., 140f.; Luhmann: Kunst, S. 60, 495.

ler durch die Konstruktion von Modellbeobachtungssituationen in reaktiven Installationen und »›participation‹ Happenings« (s. Kap. 2.4.1.2, 3.2) thematisieren. So sind Beobachtungsmodelle als reaktive Installationen konstruierbar, die in Switchsequenzen »ausreichende Transparenz«[690] für eine die »alltägliche Weltkonstruktion« rekonzeptualisierende Selbstverortung zu schaffen versuchen: Eine Kunst der betretbaren Modelle für die Beobachtung von Mehr-Welten (bzw. Mehr-Weltbeschreibungs-)-Beobachtungen in der Welt schafft Mustersituationen, die eine reflexive Switchwahl erfordern und die Reflexion des Switchvorgangs erleichtern.[691]

Gianni Colombo beleuchtet einen Raum, in dem Gitter aus elastischen, durch »elektromagnetische Einwirkung« bewegbaren Schnüren installiert sind, mittels Blitzlichter, die in den Augen der Beobachter Nachbilder auslösen.[692] Die Rasterverschiebungen und die Nachbilder zwingen Beobachter zu wiederholten Switchprozessen zwischen dominant visueller Raumorientierung und dominant taktiler sowie schwerkraftbezogener Orientierung.

---

690 »ausreichende Transparenz«: Luhmann: Kunst, S. 495.
»Modell«: Der Begriff Modell (s. Anm. 687) steht für die Schaffung von Beobachtungssituationen mit reduzierter Komplexität. Die modellinterne Beobachtungssituation ermöglicht vereinfachte Umwelterfahrung in einer Weise, die Ausdifferenzierungen in komplexerer modellexterner Umwelt erleichtern soll. Modelle für die Konstruktion von Beobachtungsebenen, von Bezügen zwischen Zeichenfunktionen (s. Kap. 5.5) und von Switchfunktionen zwischen Weisen der »Weltbeobachtung« antizipieren Weisen der »reflexiven« und »empirischen Abstraktion« (s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 18), die der Selbstverortung in Umwelten dienen. Durch die Art, wie Beobachter Bewegungen im Modell mit Vorstellungen vom Modell über Denkschemata und Handlungspläne (s. Kap. 1.1.2 mit Anm. 17) vermitteln, werden Modellfälle für Umwelterfahrung geschaffen, die sich außerhalb des Modells erproben lassen. Modelle sind Versuchsanordnungen und dienen in der Kunst der Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Selbstverortung, indem sie in der Welt das eingeübte Wechselspiel von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« in exemplarischer Weise verunsichern und zu einer »Beobachtung zweiter« und »dritter Ordnung« (s. Anm. 25, 240) provozieren (s. Kap. 1.1.2, 1.1.3, 4).
Andere Skizzen des Begriffs »Modell«: Huber, Hans-Dieter: Installation und Modell...In: Güthlein/Masche: Begegnungen, S. 301-324; Paflik-Huber: Kunst, S. 31-39; Wulffen, Thomas: Vom Modell Kunst zur Modell-Kunst. In: Balkenhol/Ventura: Systems, S. 87-95.

691 Z. B. Weibel, Peter-Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt, Installation (reaktive Bildsimulation mit vier Bildprogrammen von Constanze Ruhm, Akke Wagenaar, Dieter Beck, Bob O'Kane, Gideon May, Laurent Mignonneau, Christian Möller), Galerie Tanja Grunert, Köln, 5.6.-1.8.1992, in: Dreher: Beobachter, S. 418ff., 423 mit Abb.10; Dreher: Weibel, S. 41-55; Weibel: Bildwelten, S. 244-251, 288; Weibel: Rechtfertigung.

692 Colombo, Gianni-o. T., Environment, Schloß Morsbroich, Leverkusen, 1969, in: Wedewer: Räume, S. 94ff., 152.

In Carolee Schneemans und Philip Corners »Glass Environment for Sound and Motion« (1962, s. Kap. 2.4.3) werden zwar ebenfalls die Beobachter durch Lichtstrahlen geblendet. Doch dienen von Spiegeln umgelenkte Lichtstrahlen Schneeman und Corner zur Überbrückung der Grenze zwischen Aktions- und Publikumszonen und nicht zur Provokation einer neuen Selbstverortung des Publikums via Beobachteroperationen: Aktions- und Publikumszonen bleiben verschieden und auf Weisen der Ortung dieser Verschiedenheit wird durch die Störung nur hingewiesen, während die Weisen der Selbstverortung des Publikums noch nicht in Form erforderlicher Beobachteroperationen problematisiert werden. Folglich müssen Beobachter keine Handlungspläne entwickeln.

Lichtinstallationen kann es im Aktionstheater in Form von Lichtbildräumen geben. Bei der von John Cage konzipierten konzertierten Aktion am Black Mountain College (1952, s. Kap. 2.2, 3.1.1) agieren die »Teilnehmer«/»participants« und sitzen die »Beobachter«/»observers« (s. Kap. 2.4.1.2) gemeinsam in einem Lichtbildraum. Die Transparenz von Paraventteilen in Kaprows »18 Happenings in Six Parts« (1959, s. Kap. 2.4.1.2, 3.1.1) erlaubt es den »Beobachtern«, von einem halbdunklen Raumteil, in dem nach Ausschalten der Lichtquellen Dias projiziert werden, auf simultane Aktionen in einem hellen Kompartiment daneben zu sehen.[693] Von der Transparenz der Paraventteile und vom Helligkeitsgefälle zwischen Raumkompartimenten hängt ab, was von einem Kompartiment-internen Standpunkt von den jeweiligen Außenkompartimenten wahrnehmbar ist: Das Licht heller Kompartiment(teil)e wird durch transparente Wandteile im anliegenden Kompartiment sichtbar. Während die visuellen Phänomene in »18 Happenings in Six Parts« in Lichtraumkompartimente zerfallen, die sich dank transparenter Wandteile durchdringen können (s. Kap. 3.1.1), ohne die Teilung des Aufführungsraumes in einen »three ring circus« aufzuheben, ist der Klangraum ungeteilt, weil auf verschiedene Stationen verteilte Klangquellen simultan von jedem Standort aus hörbar sind.

Die räumliche Selbstverortung durch Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« ist bei den Happenings 1952 am Black Mountain College und 1959 in Kaprows »18 Happenings in Six Parts« nur bedingt relevant für den im Aktionsraum sitzenden Beobachter: Die Rekonstruierbarkeit räumlicher Relationen ist erschwert, nicht aber wird die Art der Beobachteroperationen verändert, da die Selbstverortung der Besucher in bewegungsloser Haltung den ZuschauerInnen im Theater wie im Kino entspricht.

Die Koppelung von Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« thematisiert Kaprow in »A Spring Happening« (1961).[694] »Beobachter« sollen in einen schmalen

---

[693] Kaprow: Happenings, S. 72f.

[694] Kaprow, Allan-A Spring Happening, Reuben Gallery, East 3rd Street, New York, 22.3.1961, in: Banes: Greenwich, S. 57f., 192f.; Cabanne: Gespräche, S. 154; Dinkla: Pioniere, S. 101 mit Anm. 271; Gorsen: Sexualästhetik, S. 61, 125; Kaprow: Collagen,

und langen Tunnel mit schwarz bemalten Sperrholzwänden an den Längsseiten und schwarzen Vorhängen an den Schmalseiten treten. Der Tunnel wird von einer Birne nur schwach beleuchtet, die in kurzen, regelmäßigen Abständen aus- und eingeschaltet wird. Zwei Schlitzreihen in jeder Längswand ermöglichen es den »Beobachtern«, Handlungen zu verfolgen, die eine Aktrice und zwei Akteure außerhalb des Tunnels ausführen. Auf einer Längsseite werden von außen im Verlauf der Aktion durchsichtige Plastikfolien herabgelassen, die den »Beobachtern« im Tunnel die Sicht erschweren. Außerdem werden die Folien mit einer schäumenden Flüssigkeit beschmiert. Elektronisch erzeugte Klänge aus einem Lautsprecher auf dem Gehäuse und Geräusche, die in Aktionen in den Räumen beiderseits des Tunnels sichtbar und bei ausgeschaltetem tunnelexternem Licht unsichtbar erzeugt werden, ermöglichen eine audielle Raumorientierung über die Barrieren der visuellen und taktilen Orientierung hinweg. Zugleich verweisen vom Lautsprecher erzeugte Vibrationen der Tunnelwände wieder auf die räumliche Teilung. In einer Szene bewegt ein Akteur auf dem Tunnel einen Diaprojektor und läßt einen kleinen weißen Kreis langsam über die beiden Aktionsräume beiderseits des Tunnels gleiten. Eine Aktrice mit freiem Oberkörper verlangsamt ihre Bewegungen, sobald der Lichtstrahl über sie gleitet. Am Ende des Happenings dringt ein Mann mit einem laufenden Motorrasenmäher und einer Taschenlampe in den Tunnel ein, bedroht die »Beobachter« und drückt sie auf den Vorhang an einer Schmalseite des Tunnels. Durch den Vorhang bedroht die »Beobachter« ein starker Luftstrom, den ein großer, hinter dem Vorhang stehender Bodenventilator erzeugt. Die Seile der drei Holztafeln auf jeder Längsseite des Tunnels werden in rascher Folge von einem Akteur auf dem Tunneldach durchschnitten. Sobald die Holzwände des Tunnels fallen, können die Beobachter der Bedrohung von beiden Schmalseiten längsseitig über die liegenden Holztafeln ausweichen. Simultane Geräusche einer Autohupe, von Schlägen auf eine Trommel und des laufenden Motors des Rasenmähers nebst einem Akteur, der diesen auch nach dem Fall der Wände zwischen den verbliebenen Tunnelstützen schiebt, sorgen für eine unbequeme, das Aktionsende ankündigende Situation. Sobald der Rasenmäherlenker vor dem Ventilator ankommt, hören alle Geräusche auf und werden alle Lichter eingeschaltet. Ganz ausgeleuchtet erscheint der Raum den »Beobachtern« nach dem Fall der Wände neu, gewandelt, wie ein anderer Erfahrungsraum: Räumliche Bezüge, die vorher in punktueller Erleuchtung nicht abschätzbar waren, werden im ununterbrochenen visuellen Erfahrungsraum erkennbar.

Die Einheit des Aktionsraumes kann ein Beobachter im Tunnel von »Spring Happening«, der nacheinander durch die Sehschlitze blickt, zu rekonstruieren ver-

---

S. 61, 125; Kirby: Happenings, S. 25f., 39, 94-104; Krauss: Passages, S. 232; Landy: Technology, S. 22; Lebel: Poésie, S. 124; Marter: Limits, S. 77, 89f., 92, Fig.62, S. 150ff., 169; Schröder: Identität, S. 24f., 39; Sohm: Happening, o. P.; s. Anm. 554, Kap. 3.1.2 mit Anm. 573.

suchen, doch behindern ihn andere Beobachter im engen Zuschauerraum, besonders wenn sie die Sehschlitze ›besetzen‹. Bevor die Wände fallen, sind Beobachter im abgedunkelten, phasenweise schwach beleuchteten Zuschauerraum gezwungen, sich mindestens auch, vermutlich sogar primär taktil zu orientieren. Für das Publikum sind Tunnelteile bei abgeschaltetem Licht tastend und Schwerkraft-orientiert nacheinander erfaßbar. Auch bei eingeschaltetem Licht ist der Tunnel wegen den die Sicht versperrenden Mitbeobachtern visuell nicht von einem Standpunkt, auch nicht mit Augenbewegungen, überblickbar. Der Tunnel kann deshalb als in Teilräume zerfallender Tastraum bezeichnet werden. An den Sehschlitzen können Beobachter einen anderen, für sie vor dem Fall der Wände unbetretbaren Teil des Realraums wahrnehmen, in den sie von einem Tastraum aus blicken: Durch die Schlitze zerfällt der Aktionsraum in eine Pluralität von Sehräumen. Diese Teilung der Sicht auf den Aktionsraum und der kleinere, in Teilräume zerfallende Tastraum werden von dem ungeteilten und den ganzen Vorführungsraum umfassenden Klangraum überlagert, dem erst nach dem Fall der Trennwände ein ungeteilter Sehraum folgt, der im gleitenden Blick, im filmischen Sehen (s. Kap. 1.1.2), vom Beobachter erfaßt werden kann.

Die Hauptunterschiede zwischen Klang-, Tast- und Sehräumen liegen in den unterschiedlichen Weisen der Rekonstruktion von Distanzen. Wie oben bereits dargestellt, können Tasträume nur über additive Erfahrungsschritte rekonstruiert werden, während visuelle Beobachtung Fern- und Nahdistanzen zu erfassen ermöglicht.[695] Klangräume erlauben nur unscharfe Entfernungs-, dafür aber Richtungsdifferenzierung: Die Nichtunterscheidbarkeit zwischen lauten, aber entfernten, und leisen, aber nahen Klängen läßt Distanzabschätzungen fragwürdig erscheinen, wenn die Ausgangslautstärke unbekannt ist. Der Beobachter ›switcht‹ in »A Spring Happening« zwischen Seh-, Tast- und Klangräumen durch Wechsel der Aufmerksamkeit sowie durch (begrenzt möglichen) Standortwechsel, und läßt die im Alltag vertraute räumliche Selbstverortung (und die auch dort manchmal unvermeidlichen Switchoperationen) im Gedächtnis mitlaufen. Der Beobachter ›switcht‹ zwischen Beobachtungsweisen, zum Beispiel in »A Spring Happening« zwischen Operationen der Selbstverortung im Klang-, Tast- und Sehraum, indem er die intern/extern-Relation wechselt: Bei der Wendung der Aufmerksamkeit vom Tastraum Tunnel auf die durch die Schlitze wahrnehmbaren Teile des Aktions- und Sehraums besetzt der

---

[695] Vgl. über Tast- und Sehräume: Diderot, Denis: Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden (i.O.m.d.T. Lettres sur les aveugles. Paris 1749). Neu in: Diderot: Schriften, bes. S. 60ff.; Herder, Johann Gottfried: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (1778). Erster Abschnitt, bes. 2. Absatz. Neu in: Herder: Werke, S. 5-10, vgl. S. 116-133; Mendelssohn, Moses: Die Bildsäule. Ein psychologisch-allegorisches Traumgesicht. Neu in: Mendelssohn: Schriften, bes. S. 235-240.

Sehraum die ›intern‹-Position und der Tastraum, in dem der Beobachter sich aufhält, wechselt von der ›intern‹- in die ›extern‹-Position – und umgekehrt: Von durch die Schlitze wahrnehmbaren Teilen des Sehraums kann die Aufmerksamkeit zum Tast- oder Klangraum wechseln, wobei der Sehraum von der ›intern‹- in die ›extern‹-Position übergeht oder ganz vernachlässigt wird. Der Beobachter konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die jeweilige ›intern‹-Position und kann die jeweils anderen Wahrnehmungsräume in der ›extern‹-Position mitlaufen lassen. **Dieser Switch in einem künstlerischen Beobachtungsmodell zwischen Wahrnehmungsräumen (beziehungsweise Medien der Beobachtung) – zwischen Seh-, Tast- und Klangräumen – kann als Grundlage der Intermedia Art (s. Kap. 1.1.5) bezeichnet werden. In Auseinandersetzungen um die Einteilung der Künste in Gattungen/Präsentationsmedien (beziehungsweise Medien für Beobachtung) haben diese Wahrnehmungsräume eine Rolle gespielt: Malerei für Sehprozesse, Plastik je nach Theorie für Seh- und/oder Tastprozesse[696] und Musik für Hörprozesse. In Intermedia Art werden die Relationen zwischen Wahrnehmungsräumen (Medien der Beobachtung) und Präsentationsmedien (Medien für Beobachtung) wieder vielschichtiger.**

Der Beobachter wird von Kaprow in »A Spring Happening« irritiert, um Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« zu thematisieren sowie um Aktrice-/Akteur- und Beobachtersituationen gerade durch räumliche Trennung aufeinander zu beziehen: »The viewing situation has become an organic part of the work itself.«[697] Die Möglichkeiten der Environments, Relationen zwischen Beobachter- und »Beobachtungsoperationen« mittels Erschwerung der Selbstverortung der »Besucher«/»visitors« (s. Kap. 2.4.1.2) zu problematisieren, sind zwar auch in Happenings verfügbar, die »Beobachter«/»observer« sich im Aufführungsraum bewegen lassen, doch muß die Bewegungsfreiheit von Beobachtern bei nicht partizipatorischen Happenings durch Bereiche begrenzt werden, die für Aktricen und Akteure frei zu halten sind. Kaprow tut das in »A Spring Happening«

[696] Zur Relation zwischen Malerei und visueller Wahrnehmung: Lessing: Laokoon, bes. S. 114ff. (Vgl. Greenberg: Essays, Vol. 1, S. 25f.). Vgl. Clement Greenbergs und Michael Frieds Sicht Jackson Pollocks und der Geschichte der modernen Malerei, u. a. in: Fried: Olitski, S. 36-40; Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 85-94 (Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 127-131; s. Kap. 2.3.1).
Zur Relation zwischen Skulptur und taktiler Wahrnehmung: z. B. Herder: Werke, S. 15, 89, 95f., 114, 125f., 128-131.
Zur Relation zwischen Skulptur und visueller Wahrnehmung: Lessing: Laokoon, s. o. (vgl. Greenberg: Essays, Vol. 3, S. 110); Hildebrand: Problem; s. Kap. 1.1.2 über den »Modernism« der Kunstkritiker Clement Greenberg und Michael Fried.
Über »Medien« 1. der Beobachtung (Seh-, Tast- und Klangräume) und 2. für Beobachtung (Malerei, Plastik, Musik): s. Anm. 604 (Vgl. Anm. 53, Kap. 4.1 mit Anm. 606 und 608, Kap. 4.2 mit Anm. 625, 695).

[697] Kirby: Happenings, S. 26.

durch Mittel, die Möglichkeiten für Blick- und Standortwechsel während eines großen Teils der Aktionszeit begrenzen.

Environments wie das oben erwähnte von Colombo erscheinen unter bestimmten Aspekten als Radikalisierung von im Aktionstheater angelegten Möglichkeiten – und umgekehrt können im Aktionstheater Möglichkeiten erweitert und problematisiert werden, die im Environment angelegt sind. So können Environments räumliche Zusammenhänge von Aktionsräumen ausdifferenzieren, ohne auf die Koordination von Ereignissen in Raum- und Zeitdimensionen Rücksicht nehmen zu müssen. Und Aktionstheater wiederum kann Beobachteroperationen in Environments in Handlungen mit organisierter Zeitdimension überführen. Die Zeitkoordination im Aktionstheater führt zu Einschränkungen der räumlichen Koordinationsmöglichkeiten von Environments – und umgekehrt: Räumlich komplexere Environments schränken, wenn sie als Aktionsraum dienen, die Möglichkeiten der Koordination von Ereignissen in der Raumdimension ein. Das Problem einer räumlichen Zuordnung von Aktions- und Beobachterbereichen stellt sich bei der Organisation von Environments für nicht partizipatorische Happenings und im »environmental theater« mit Teilpartizipation (s. Kap. 2.5.3).

Rauschenberg läßt in »Open Score« (1966, s. Kap. 2.4.3, 3.1.2) Aktricen und Akteure auf dunkler Bühne durch zwei Rotlichtkameras und Projektionen auf Flächen, die von der Decke hängen, sichtbar werden. Die räumliche Organisation des Sicht- und Unsichtbarmachens auf vertikaler Achse (oben und unten) setzt eine Reduktion der Organisation der Aktionen auf horizontaler Ebene (links-rechts, vorne-hinten) voraus: Aktionen werden nur aus den Blickwinkeln der Kameras – von der Zuschauerseite aus, aber schräg von oben – und in deren Beobachtungsweise sichtbar. Closed-Circuits schränken die Aktionsmöglichkeiten in Environments weiter ein. Im Aktionstheater läßt sich die Aufmerksamkeit auf Raumstrukturen lenken, wenn der Komplexierung der räumlichen Bezüge im Aufführungsbereich durch Einbauten und Closed-Circuits eine gleichzeitige Reduktion der Organisation des Aktionsablaufs in der »Zeitdimension« folgt. Eine Alternative zu dieser Reduktion der Aktionskoordination ist der Verzicht auf die Organisation eines Aktionsverlaufs und der Wechsel vom Aktionstheater zum (reaktiven) Environment – denn: In Environments läßt sich die Selbstverortung der werkinternen Beobachter zwischen verschiedenen Wahrnehmungsräumen (Sehen, Tasten, Hören) ohne Ablenkung der Beobachter durch Performer problematisieren. Environments wie Kaprows »Words« (s. Kap. 2.4.1.1, 2.4.1.2) erscheinen als Beobachtungsmodelle mit Gebrauchsanweisungen für Operationen mit Installationselementen, aber ohne Happening-Partitur, die Handlungsfolgen festlegt. Kaprows »›participation‹ Happenings« wie »Gas« (1966, s. Kap. 2.4.1.2, 3.1.3) organisieren Handlungen von »Teilnehmern« in der »Zeitdimension«, ohne im Außenraum deren räumliche Positionen im Aktionsbereich so genau festlegen zu müssen, wie es «environmental

theater« erfordert. Happenings und Environments beschreibt Allan Kaprow 1966 als gleichwertige Alternativen:

> Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension. Thus an Environment is not less than a Happening...[698]

In »›Guided Tour‹ happenings« von Vostell und Kaprow (s. Kap. 2.4.1.2) im Außenräumen können die Einschränkungen je einer der Dimensionen in Environments und Happenings in Innenräumen

- in der kollektiven Bewegung von Ort zu Ort sowie
- in Kombinationen von Ortsbesichtigung und kollektiven Aktionen am Ort

durch wechselseitige Ergänzung der Operationen in Raum- und »Zeitdimensionen« ersetzt werden. Allerdings reicht zur Orientierung im Verlauf der Reisen auch wieder die »alltägliche Weltkonstruktion«.

Wenn Luhmann schon »Intertextualität« auf kunstinterne Bezüge verkürzt (s. Kap. 5.2), warum sie dann nicht als ›Intermedialität‹ im Sinne eines »Transito« (s. Kap. 1.1.5) zwischen ›Kunstmedien‹ wie Happening und Environment und zwischen Weisen der »Kunstbeobachtung« neu denken? Allerdings gehört dazu auch die Berücksichtigung der künstlerischen Reorganisation von alltäglichen Präsentationsformen und – dank kunstexterner Innovationen – neu verfügbaren Medien in Weisen der Intermedia Art wie Happening und Environment, die als zu ›Kunstmedien‹ gewordene Medienkombinationen nicht mehr wie Kunstgattungen in der Art von ›als Kunst‹ codierbaren Formen und Techniken konzeptualisierbar sind. Also geht es wieder um Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« und einen potentiell alle, auch noch als kunstextern geltende Medien umfassenden »Transito«. Kaprow liefert mit Koppelungen von Möglichkeiten des Environments mit solchen des Happenings Beispiele für ein »Transito« im »-Transito«: für die Intermediaform Happening im Environment. In Kaprows Intermediaversion des Happenings im Environment (z. B. in »18 Happenings in Six Parts«) stellt sich das Problem des Übergangs zwischen Intermedia-Möglichkeiten ähnlich und doch anders als später im »environmental theater« der Performance Group, da auf deren Übergänge zu traditionellen Theaterformen und zum »Ritualtheater« noch verzichtet wird (s. Kap. 2.5.3, 6.2). In »Die Kunst der Gesellschaft« erweckt Luhmann den Eindruck, daß dieses »Transito« im »Transito« in Intermedia Art von kunsttheoretischen Ansätzen auf der Basis des radikalen Konstruktivismus nur als Randphänomen behandelt und somit nur marginalisiert werden kann, weil es nicht als Beitrag zur selbstbezüglichen Ausdifferenzierung der Formen des Kommunikationssystems Kunst erscheint. Ein konstruktivistischer An-

---

[698] Kaprow: Assemblage. Neu in: Harrison/Wood: Art, S. 705.

satz kann »Transito« im »Transito« jedoch ins Zentrum kunsttheoretischer Überlegungen stellen und dann zentrale Probleme der Geschichte von Intermedia Art thematisieren.

Werke der Intermedia-Weisen Environment und Happening können zu einer Systematisierung der in ihren Medienkombinationen implizit angelegten Beobachtungsmöglichkeiten und so auch zu einer Konzeptualisierung von Weisen der Beobachtung provozieren. Eine solche Systematisierung muß Aspekte der Beobachter- und der »Beobachtungsoperationen« in Umwelten generell, nicht nur in kunstspezifischen Brechungen, explizieren. Zu einer kunstspezifischen Angelegenheit wird die Problematisierung der Unverzichtbarkeit von Beobachtungsmodellen inklusive »Modellaktionen« (s. Kap. 5.3) für alltägliche »Weltbeobachtung« besonders, wenn kunstexterne Instanzen solche Modelle nicht liefern. Modellversuche in Naturwissenschaften sind an deren jeweilige Ausdifferenzierung zu Expertenkulturen und an Probleme, die mit dem jeweiligen Forschungsstand auftauchen, gebunden, während künstlerische Beobachtungsmodelle aus der Warte von Weisen der »Weltbeobachtung« von Nicht-Experten dort Zusammenhänge (wieder) herstellen können, wo Expertenkulturen von Umweltfaktoren absehen, die außerhalb ihrer Fachbereiche liegen (s. Kap. 5.1). Die oben geschilderte Integration von naturwissenschaftlichen Weisen der »Weltbeobachtung« durch Switchfunktionen in Alltagsbeobachtung und das Switchen zwischen Seh-, Tast- und Klangräumen während der Selbstorientierung in kunstex- wie -internen Orten sind Beispiele dafür.

In Inter- und Multimediakunst, besonders im Aktionstheater, wird die von Luhmann favorisierte ›Dominante‹ der »Kunst-« über »Weltbeobachtung« (s. Kap. 5.1, 5.3) häufig vermieden. Luhmann kann mit seiner Art der Problematisierung der Grenze zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« und, indem er mit der These des Wiedereintritts/»re-entry« von Nicht-Kunst in die Kunst als »Inszenieren [der Grenze] von Kunst [in der Kunst]«[699] alle Grenzerweiterungen zu erklären versucht, weder Objektkunst noch Happenings gerecht werden. Luhmann polarisiert zwischen autonomer Kunst, die sich an selbst geschaffenen Grenzfällen bewährt, und heteronomer, sich selbst in die Lebenswelt überführender Anti-Kunst und lehnt letztere ab. Mit dieser Polarisierung setzt Luhmann Kunstdiskurse der sechziger Jahre ungebrochen fort, als wären Objektkunst und Happenings auch heute nur als Anlaß für Diskurse relevant, die entweder nach Definitionen von Kunst und Abgrenzungen von Nicht-Kunst suchen oder für die Abschaffung von Kunst durch ihre Überführung in Lebensformen plädieren. Den Rekurs der Reflexion über Kunst auf Weisen der Differenzierung von Weltbeobachtungsmöglichkeiten blockiert Luhmann mit seiner starren Grenzsetzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Formen der Integration von kunstexternen Systemen wie zum Bei-

[699] Luhmann: Kunst, S. 474f.

spiel neue mechanische und elektronische Funktionen und Medien in Kunstinternes außer acht läßt. Neue mechanische und elektronische Funktionen und Medien haben sich als Bausteine bei der Konstruktion neuer Modelle zur (nicht an Expertensysteme gebundenen) Beobachtung von Weisen der (»Kunst-«) und »Weltbeobachtung« bewährt und sind zu Bestandteilen der ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts geworden. Dem Diskurs von Luhmann, der eine statische Abgrenzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst durch Bestimmungen kunstspezifischer Medium/Form-Brechungen sucht, ist ein polykontexturaler, »Kunst-« wie verschiedene Weisen der »Weltbeobachtung« integrierender Diskurs entgegen zu halten, der Grenzverschiebungen zeitgenössischer Kunst durch Expansionen in kunstextern entwickelte mechanische wie elektronische Funktionen und Medien zu integrieren in der Lage ist.

Einer Bestimmung von Kunst als Angebot von Modellen der »Beobachtung von« Weisen der »Weltbeobachtung« und der möglichen »Operationen« in Lebensformen dienen

- Jan Mukarovskys Hinweis auf kunstrelevante Übergänge zwischen autonomen und mitteilenden Zeichenfunktionen beziehungsweise zwischen verschiedenen Weisen der Koordination von Zeichen mit Zeichen und Bedeutungen (s. Kap. 5.5),
- Michail M. Bachtins Diskurs über in Präsentationsformen integrierbare Dialoge zwischen medienin- und -externen Eigenschaften (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.18f.) und
- Switchfunktionen zwischen Weisen der »Weltbeobachtung« als Folge einer nicht mehr reibungslos anwendbaren »alltäglichen Weltkonstruktion«.

5.5 Plurifunktionalität

Jan Mukarovsky erkennt verschiedene Formen der Koordination von autonomer mit mitteilenden Zeichenfunktionen und stellt dies am Problem der in der künstlerischen Avantgarde fließend werdenden Übergänge zwischen Kunstgewerbe und autonomer Kunst dar:

> Bei der Grenzziehung zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Sektor muß man sich immer vergegenwärtigen, daß es sich nicht um streng getrennte und voneinander unabhängige Bereiche handelt.[700]

Luhmann dagegen zieht eine scharfe Grenze zwischen Kunst und kunstexternen Funktionen: Das Kunstwerk »erbringt«, behauptet er, »keine Dienstleistung für außerkünstlerische Zwecke, etwa als Schmuck.«[701] Dennoch kann es allgemeine

---

[700] Mukarovsky: Kapitel, S. 15.
[701] Luhmann: Kunst, S. 89.

Form- und auch im besonderen Schmuckmöglichkeiten ausprobieren und Beobachtungsweisen von Schmuckformen problematisieren.

Mukarovsky faßt referentielle, emotive (expressive), phatische, imperativische (konative) und metasprachliche Funktionen[702] unter dem Begriff der mitteilenden Zeichenfunktion zusammen, und er beschränkt »Plurifunktionalität« in der Kunst (im »ästhetischen Sektor«) auf eine bestimmte Relation zwischen Funktionen: Nach Mukarovsky sind in der Kunst die mitteilenden der autonomen Zeichenfunktion untergeordnet.[703] Die Subordination von Zeichenfunktionen unter eine »dominierende Funktion« ist jedoch nur eine von vielen der für »Kunstbeobachtung« relevanten Koordinationsmöglichkeiten von Zeichenfunktionen: ›Dominante‹, ›Affirmation‹, ›Negation‹, ›Spannung‹ als wechselseitige Negation, ›Gleiten‹[704], indifferentes ›Nebeneinander‹. Die kunstinterne Transformation von Weisen der kunstexternen Koordination von Zeichenfunktionen kann neue Möglichkeiten der »Weltbeobachtung« eröffnen. Entweder werden – wie in der Montage – ›vorkonzeptuell‹ Codefragmente isoliert und auf irritierende Weise rekombiniert, oder es werden ›konzeptuell‹ Weisen der Koordination von Zeichenfunktionen aus Weisen der »Weltbeobachtung« in (ein Modell der) »Kunstbeobachtung« (als »Beobachtung von« Weisen der »Beobachtungen« von Welt) transformiert.

Zusammengehörende Aspekte von Hermann Nitschs »Aktionen« (s. Kap. 2.5.1.1.4-2.5.1.1.14, 2.5.2.1, 2.5.2.2, 2.5.3) sind die Wahl von Elementen mit scheinbar unvereinbaren Bedeutungsfeldern in phatischen und referentiellen Zeichenfunktionen und ihre Überarbeitung im Hinblick auf emotive und poetische Zeichenfunktionen. In »Beobachtungsoperationen« können die von Nitsch gewählten Elemente mit poetischen, emotiven und mitlaufenden referentiellen Zeichenfunktionen in Verhältnisse der ›Affirmation‹, der ›Negation‹ und der ›Spannung‹ zu erlernten sozialen, kulturellen und religiösen Codes, also zu Semantisierungen mittels phatischer und referentieller Funktionen, treten. Die Kombination referentieller, poetischer, emotiver und phatischer Zeichenfunktionen dient zugleich einer zweifachen Perspektive der Aktion im Hinblick auf »Kunst-« und »Weltbeobachtung«: Nitsch plädiert in seiner Theorie des »Orgien Mysterien Theaters« für Aspekte der »Weltbeobachtung«, die sich aus den in der Aktionsform enthaltenen Möglichkeiten für

---

[702] »Zeichenfunktionen«: Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics. In: Sebeok: Style, S. 350-377. Vgl. Deleuze: Schriften, S. 33ff.; Eco: Einführung, S. 145f., 269ff., 287, 290, 307 mit Anm. 3; Fuchs/Luhmann: Reden, S. 172f. Zur Wissenschaftsgeschichte der Ausdifferenzierung der Zeichenfunktionen: Holenstein: Einführung, S. 10-22.
»Plurifunktionalität«: s. Anm. 461.

[703] Mukarovsky: Kapitel, S. 18f.

[704] »dominierende Funktion«: Mukarovsky: Kapitel, S. 28. Vgl. Jakobson, Roman: Die Dominante (1935). Neu in: Jakobson: Aufsätze, S. 212-219; Jakobson/Gadamer/Holenstein: Erbe, S. 61-64.
»Gleiten«: vgl. Derrida: Schrift, S. 398ff., 403, 406, 413f.

»Kunstbeobachtung« ergeben (s. Kap. 2.5.1.1.9, 2.5.1.1.13, 2.5.1.1.14). Die formale Konsequenz besteht in der Reduktion der Aktionsorganisation auf markante Kombinationen vorcodierter Zeichen, die bei Beobachtern in der bildhaften Zuspitzung ›Spannungen‹ zu etablierten Formen der »Weltbeobachtung« provozieren. Die von Nitsch gewählten Codefragmente in emotiven, phatischen und referentiellen Zeichenfunktionen wirken im Aktionskontext wegen der Dislozierung aus den Kontexten, in denen sie diese Zeichenfunktionen durch Gebrauch erhielten, und ihrer kulturkritischen Rekombination provozierend. Zwischen Codefragmenten mit Zeichen in phatischen und referentiellen Zeichenfunktionen aus verschiedenen, aber aufeinander beziehbaren Kontexten können ›Spannungen‹ entstehen, die Nitsch sowohl durch die Art der Zeichenkombination aufbrechen läßt als auch ihnen mittels poetischer und emotiver Funktionen einen Rahmen überstülpt. Dem neuen Rahmen kommt zur Eröffnung neuer Möglichkeiten der Semantisierung ein besonderes Gewicht zu: Das soziale Kontexte/Lebenswelten konstituierende Element phatischer Zeichenfunktionen lehnt Nitsch nicht durch Strategien der Desemantisierung ab, sondern eröffnet mit Prozessen der Desemantisierung mittels poetischer (aus dem Tachismus gewonnener) Zeichenfunktionen zugleich Möglichkeiten zu Resemantisierungen, die wieder zu Codes in phatischen Zeichenfunktionen führen können. Der Aushöhlung alter Codes (Ritual, Religion) stellt Nitsch die Suche nach neuen, emotive Besetzungen ermöglichenden Codes des Sozialen im Umfeld »Fest« und Ritual (s. Kap. 1.1.4, 2.5.1.1.8) entgegen.

Fluxus-Events (s. Kap. 2.4.2, 2.4.4, 2.5.3) implizieren häufiger Relationen des ›Nebeneinanders‹ als Relationen des ›Gleitens‹ und der ›Spannung‹ zwischen mitteilenden – phatischen, referentiellen und emotiven – und poetisch-autonomen Zeichenfunktionen. Kursorische Event-Notationen sind einerseits als um Realisationskonzepte zu erweiternde Anleitungen mit referentiellen Zeichenfunktionen auffaßbar. Andererseits sind an diesen Event-Notationen Verhältnisse der ›Spannung‹ zwischen referentiellen und poetischen Funktionen beobachtbar, da das Kursorische die Notation häufig selbst als autonome und selbstbezügliche Form erscheinen läßt, weshalb Erweiterungen zum Realisationskonzept nicht zwingend sind: Es bleibt dem Beobachter/Leser der »event card« überlassen, sich gegen die Konstruktion von Realisationskonzepten und für die Selbstbeschränkung auf mentale Realisationen zu entscheiden. Die mentale Realisation wiederum muß nicht aus Vorstellungen von möglichen Handlungen bestehen, sondern kann sich auf das Verhältnis der referentiellen zu poetischen Zeichenfunktionen konzentrieren. Wenn die amerikanischen Fluxus-Künstler aus dem Cage-Umkreis ihre programmatische »ästhetische Indifferenz« (s. Kap. 2.1.1) als ›Nebeneinander‹ von referentiellen, phatischen, emotiven und poetischen Zeichenfunktionen umsetzen, dann werden die Möglichkeiten für »Beobachtungsoperationen« möglichst offen gelassen – im Gegensatz zur Kunst der Zuspitzung der Wiener Aktionisten. Aus einer auf bestimmte

Weise ästhetisch ausgerichteten Form der »Kunstbeobachtung« – der Kultivierung der Indifferenz in Form des ›Nebeneinanders‹ von Zeichenfunktionen – kann der Beobachter von Fluxus-Events eine bestimmte Weise einer ästhetisch ausgerichteten »Weltbeobachtung« ableiten.

Die Teilung des Aktionsablaufs in »compartments« in Happenings ermöglicht New Yorker Künstlern, neben Allan Kaprow besonders Claes Oldenburg (s. Kap. 2.4.1.2, 2.4.1.3), die wechselseitige Brechung von Zeichenserien. Mittels emotiver und poetischer Zeichenfunktionen werden im Alltagsgebrauch über phatische und referentielle Zeichenfunktionen vorcodierte eindeutige Relationen zwischen Zeichen und Bedeutung in Zeichenkombinationen verwandelt, die vielfältige Zuordnungen zulassen. Wie die Fluxus-Notationen, so provozieren die realisierten Happenings Beobachter dazu, die genannten Zeichenfunktionen in Relationen des ›Nebeneinanders‹, des ›Gleitens‹ und der ›Spannung‹, den Gegenrelationen zu den eindeutigen Beziehungen der ›Affirmation‹ und der ›Negation‹, zu sehen. Relationen des ›Gleitens‹ und der ›Spannung‹ spielen im »Theater by Painters« eine größere Rolle als die Nicht-Beziehung des indifferenten ›Nebeneinanders‹, dem bei Fluxus größeres Gewicht zukommt.

Das Judson Dance Theater und spätere Choreographien seiner ehemaligen Mitglieder, darunter Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer und Robert Morris, führen vielfältige Relationen zwischen Zeichenfunktionen – ausgenommen ›Affirmation‹ und ›Negation‹ – vor. Diese ChoreographInnen meiden Relationen zwischen Zeichenfunktionen, die semantische Mehrdeutigkeit beschränken. Sie aktualisieren so Strategien der europäischen künstlerischen, literarischen und aktionsorientierten Historischen Avantgarden (s. Kap. 2.1), die der amerikanische »modernism«/»formal criticism« der Kunstkritiker Clement Greenberg und Michael Fried mit seinem Programm der Reduktion aller mitteilenden Zeichenfunktionen auf medienspezifische Ausdifferenzierungen autonomer Zeichenfunktionen ausklammert (s. Kap. 1.1.2, 6.2). Soweit in Historischen Avantgarden der autonomen als »dominierende Funktion« eine besondere Rolle zukam, wird diese von TänzerInnen des Judson Dance Theaters sowohl durch poetisierende Verfahren des Umgangs mit Relationen zwischen Elementen, die über Beziehungen zwischen verschiedenen mitteilenden Zeichenfunktionen semantisierbar sind, bestätigt, als auch gestört durch Relationen zwischen Zeichenfunktionen, die form- und inhaltsorientierte Beobachtungsweisen zugleich erlauben.

Luhmann sucht in seinen Äußerungen zur Intertextualität (s. Kap. 5.2) und zur Selbstbeschreibung von Kunst (s. Kap. 5.1) kunsteigene Verfahren des Umgangs mit semantisch vorbelasteten Feldern. Anders als der »modernism«/»formal criticism« bezieht Luhmann den Umgang mit vorcodierten Elementen ein. Seine Äußerungen über die Entwicklung von Kunstformen und das Zitat oben über die Differenz zwischen Kunst und Schmuck zwingen jedoch zu der Annahme, daß von Luhmann zwar nicht ausschließlich die Reduktion aller Zeichenfunktionen auf die poetische

Funktion, wohl aber letztere in »dominierender Funktion« bevorzugt wird. Das Poetische in »dominierender Funktion« und als Reduktionsresultat verhindert es, Aspekte der Rekonzeptualisierung von »Weltbeobachtung«, Kunsttheorie und Präsentationsformen auf der Werkebene zu thematisieren, wie dies in Aktionslesungen von Yvonne Rainer, John Cage, Robert Morris, Peter Weibel/Otto Mühl und Franz Kaltenbäck sowie in Konzeptueller Kunst, insbesondere von Art & Language (s. Kap. 2.4.2), geschieht. Das Einbeziehen metasprachlicher Zeichenfunktionen in »Modellaktionen« und in Werkmodelle führt, wenn ›Dominante‹ und ›Affirmation‹ poetischer Zeichenfunktionen – zum Beispiel als ›schöne‹ Gestaltung der Präsentation (Textwerk-Werktext) oder gelungener Vortrag (Performance) eines Textes – vermieden werden, im Gegensatz zu Luhmanns Behauptung zu Beginn von »Die Kunst der Gesellschaft« nicht zu einer erneuten Subsumption visueller Wahrnehmung unter Theorie. Entgegen Luhmanns Polemik kann »im Kunstsystem...mit Intelligenzderivaten gehandelt« werden, allerdings mit solchen, die die Relationen zwischen »Operation und Selbstbeschreibung« an sich selbst als »wechselseitig anregen[d]« vorführen.[705] Kunstwerke und -aktionen können die ehemalige Aufgabenteilung von Werk und Theorie als problematische Teilung aufweisen, indem sie zeigen, daß gegen Rahmen, die von werkexternen Theorien der Werkproduktion gesetzt werden, nicht immer diesen Rahmen widersprechende Werkformen ausreichen, sondern auch Werke als Theoriemodelle eingesetzt werden müssen, die den etablierten Rahmen mittels metasprachlicher Zeichenfunktionen vor dem Horizont alternativer Theorierahmen in Frage stellen. Diese Form der theoriegeleiteten künstlerischen Selbsteinbettung in das »Kommunikationssystem Kunst« ist die Konsequenz aus Erfahrungen mit formal neuen Werken, mit denen die Kunstöffentlichkeit konfrontiert wurde, ohne zugleich eine Künstlertheorie zu erhalten, die das Neue zum Anlaß nahm, den zeitgenössischen kunsttheoretischen Rahmen

---

[705] Luhmann: Kunst, S. 13: »Noch immer stehen wir im Banne einer Tradition, die den Aufbau psychischer Fähigkeiten hierarchisch arrangiert hatte und dabei der ›Sinnlichkeit‹, das heißt dem Wahrnehmen, eine niedere Position zugewiesen hatte im Vergleich zu den höheren, reflektierenden Funktionen des Verstandes und der Vernunft. Noch die modernsten Versionen von ›concept art‹ folgen dieser Tradition, indem sie auf sinnlich wahrnehmbare Unterschiede zwischen Kunstwerken und anderen Objekten verzichten, um so ein Heruntertransformieren der Kunst in den Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren zu vermeiden.«
Luhmann: Kunst, S. 497: »Wenn aber das Kunstwerk selbst zur eigentlichen Philosophie der Kunst geworden ist und Intellektuelle dies nur noch kommentieren – wie kann es dann weitergehen? Muß man damit rechnen, daß im Kunstsystem jetzt vor allem mit Intelligenzderivaten gehandelt wird – so wie auf den Finanzmärkten mit derivativen Finanzinstrumenten?...Oder wird es möglich sein, daß man Operation und Selbstbeschreibung wieder auf verschiedene Gleise bringt, so daß sie einander anregen können, ohne zu verschmelzen? Denn zu viel Identität heißt zwangsläufig: keine Zukunft.«

als beschränkt aufnahmefähig und erneuerungsbedürftig zu problematisieren. Die nicht in Kombination mit einer den zeitgenössischen Diskursrahmen für Kunst hinterfragenden Künstlertheorie angebotenen formal neuen Werke müssen sich von Kritikern, die den theoretischen Herausforderungen durch formal neue Werke sich nicht stellen und damit Theorieinnovation verweigern, immer neu verdammen lassen – oder sie scheitern schon daran, daß sie der Öffentlichkeit unbekannt bleiben, weil sie nicht gezeigt werden. Eine Konsequenz aus der institutionsbedingten Funktion der Künstlertheorie, Rahmenbedingungen der etablierten Kunsttheorie zu hinterfragen, um Neues möglich zu machen, kann ein von der Kunstproduktion abgelöster Kunstdiskurs (Art & Language) oder eine Künstlertheorie, die sich selbst als innovative Kunstproduktion auf der Ebene der Erzeugung von Diskursrahmen für Kunst ausweist, sein. Warum soll Künstlern das Mittel der Argumentation beziehungsweise der Umgang mit metasprachlichen Zeichenfunktionen auf der Werkebene verwehrt sein und warum sollen sie nicht mehr als nur beiläufige, auf kunsttheoretische Fundierung verzichtende oder die eigene Kunstpraxis im Rahmen etablierter Kunsttheorien erklärende Künstlertheorien liefern können, während gleichzeitig auch nach Luhmann die Werkproduktion auf der Ebene reagieren soll, wie über Kunst kommuniziert wird, indem sie fragt, wie über Kunst kommuniziert werden kann? Bedingt nicht die Auffassung von Kunst als »Kommunikationssystem« (s. Kap. 5.1, 5.2) und einer Theorie der Beobachtung, nach der die Künstler auf beobachtete »Beobachtungsoperationen« von ZuschauerInnen reagieren, daß Werke Anhaltspunkte zur Selbsteinbettung in dieses »Kommunikationssystem« offerieren, das die Vorstellungen der ZuschauerInnen beeinflußt? Wenn Strategien der Selbsteinbettung mit neuen Konzepten konstruierbar sind, die, wenn sie gelingen, nicht ohne Folgen für den Kontext bleiben können, dann ergibt sich die Frage, ob zu einer reflexiven künstlerischen Selbstverortung im »Kommunikationssystem Kunst« nicht theoretische Untersuchungen seiner diskursiv festgelegten Grenzen und seiner Fähigkeit zur Transformierbarkeit gehören. Künstler, die diese Frage nicht nur verweisend, sondern explizit stellen, wollen einen Kommunikationsprozeß anstoßen, der zu Veränderungen führen kann, ohne behaupten zu müssen, Idealkonzepte bereit zu stellen, was Kunst sein soll, während eine Zuordnung künstlerischer Tätigkeit zur Seite der Operation den Künstler als Tatmensch sehen will, der in seinen Resultaten entweder nur bestehenden Definitionen von Kunst folgt oder ein neues Kunstideal im Rahmen der formfindenden Praxis vorführt, bevor die Theorie ihm folgen kann. In letzterem Fall dürfen Künstler nur theorieblind provozieren, und müssen hoffen, daß die Provokation als Dialogofferte im »Kommunikationssystem Kunst« erkannt wird. Doch die Restriktion künstlerischer Arbeit auf formfindende Praxis ist bereits Teil eines etablierten, unnötig restriktiven »Kommunikationssystems«, das die Reflexionshöhe unterbindet, die Künstler wie die Mitglieder der Gruppe Art & Language durch die Explikation von

Selbstbeobachtung mittels Selbstbeschreibung inklusive der Beschreibung des Selbst in gegebenen und möglichen Funktionen des Kunstkontextes vorführen: Aus Fragen der Selbsteinbettung in das »Kommunikationssystem Kunst« werden bei Art & Language eine kritische Rekonstruktion der institutionalisierten Rahmenbedingungen, also eine Kritik der Umstände, die an Bestimmungen, Zuschreibungen und Etablierung des »Status Kunst« beteiligt sind. Eine Hierarchisierung der Relation Kritiker-Künstler zu Ungunsten letzterer verhindert eine künstlerische Kritik der kritischen Instanzen des »Kommunikationssystems Kunst«. Folgerichtig ist die Hinterfragung der etablierten Relation Kritik-Künstler beziehungsweise die Relation zwischen in Kunstkritik enthaltenen kunsttheoretischen Postulaten und Künstlertheorie der erste Ansatz einer kritischen Metatheorie der Kunst, mit der Art & Language aus den Schranken der in Manifesten Werkformen legitimierenden Künstlertheorie ausbrechen und Diskursformen in Kunst- und Künstlertheorie auf methodische Stichhaltigkeit hinterfragen. Eine Rückkehr zu normativen Festlegungen des »Status Kunst« verhindern Art & Language durch die Forderung nach Diskursen zwischen alternativen theoretischen Ansätzen.

Ein vielstimmiges »Kommunikationssystem« verzichtet auf Paradigmen und weiß den Verzicht auf Paradigmen als Vorteil zu nutzen. Vielstimmigkeit an Stelle einer Subsumtion unter ein Paradigma provoziert Künstler, sich auch auf Diskursebene mit Problemen der Relationen der verschiedenen Stimmen zueinander auseinander zu setzen. Dies ist keine Kunst, die »nur noch die Reflexion paraphrasiert«[706], sondern die aus Reflexion über Alternativen hervorgeht und Reflexion bei Beobachtern durch die Präsentation von Modellen für eine Diskurspraxis mit Alternativen provoziert. Künstler erfüllen die Aufgabe, Variationen und neue Möglichkeiten der Selbsteinbettung wie der »Kommunikationssysteme« zu erschließen, nicht nur in »Erschließungsdiskursen«, wenn es um Kunstexternes wie die Transformation sozialer Normen geht, sondern auch gegenüber restriktiven Rahmenbedingungen des »Kommunikationssystems Kunst«. Kunstexterne »Erschließungsdiskurse« liefern Ansätze, wie das »Kommunikationssystem Kunst« analyisierbar ist. Die Rahmenbedingungen der Kunst können von Künstlern durch formale Demonstrationen nur gestört, nicht aber in ihrer »funktionalen Differenzierung« untersucht werden, wenn das Diskursmedium Metasprache tabuisiert wird. Künstler können ihr Recht beanspruchen, im »Kommunikationssystem

[706] Luhmann: Kunst, S. 476. Eine Kunst, die nur die von Nicht-Künstlern geschaffenene Reflexion paraphrasiert, bleibt für Künstler dann die einzige Alternative, wenn sie einerseits nicht selbst in das Theoriedesign der Reflexionsformen über Kunst eingreifen und andererseits Werke produzieren sollen, die sowohl so anschaulich wie möglich als auch sich auf der Höhe der zeitgenössischen Reflexion über Kunst halten sollen. Konzeptuelle Kunst über das »Kommunikationssystem Kunst«: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 23-26, 65ff., 111-148, 157-163, 196-199, 295-308; Dreher: Kunst 1994, S. 91-97; Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 43-48.

Kunst« auch als reflektierend Kommunizierende zu erscheinen. In ihren Werken können sie sich zudem mit dem Verhältnis metasprachlicher zu anderen Zeichenfunktionen auseinandersetzen, wie dies in Aktionslesungen besonders von John Cage, Yvonne Rainer und Peter Weibel mit Otto Mühl sowie in Werken von Art & Language vorgeführt wird. Die Verhältnisse der ›Dominante‹ und der ›Affirmation‹ der metasprachlichen zu anderen Zeichenfunktionen lassen sich vermeiden. Im Verhältnis der metasprachlichen zu anderen Zeichenfunktionen können Werke Relationen zwischen Theorie und Praxis in sich selbst austragen.[707]

5.6 Résumée der Luhmann-Kritik

Gegenüber Kunst, die neue Kunstformen aus vorhandenen ableitet, hat Luhmann Kunst unterbewertet, die »Weltbeobachtung« auch ohne Rückkoppelung an Medien, die als Kunstformen (Kunstgattungen) etabliert sind, problematisiert und/oder transformiert. Die Ausdifferenzierung autonomer Zeichenfunktionen als Kunstvokabular und die institutionelle Entwicklung eines autonomen Kunstsystems bedingen sich nach Luhmann gegenseitig, während Formen des Happenings, die in diese »Evolutionstheorie« nicht passen, ihm nur zur Thematisierung von Randbedingungen taugen. Luhmann reduziert »Kunstbeobachtung« auf das Modell eines Kunstformen und einen Kunstdiskurs etablierenden und beides durch interne Ausdifferenzierung weiter entwickelnden »Kommunikationssystems Kunst« (s. Kap. 5.1, 5.2, 5.5). Er diskutiert unzureichend Kunstentwicklungen, die sich diesem Modell nicht fügen. Der Versuch, Kunstformen, die kunstextern Vorge-

---

[707] »Erschließungsdiskurs«: Krieger: Kommunikationssystem, S. 26, 28ff., 35, 38ff., 45-49, 87, 92, 106f.
Yvonne Rainer, John Cage, Robert Morris, Peter Weibel/Otto Mühl und Franz Kaltenbäck haben Aktionsformen zur Vorführung kunsttheoretischer Konzepte entwickelt: Beispiele in Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 449, Kap. 2.5.2.3 mit Anm. 493 und Anm. 496. Der metasprachlichen Zeichenfunktion kommt in Aktionslesungen zum Beispiel von John Cage, Robert Morris und Peter Weibel/Otto Mühl die Bedeutung zu, zu zeigen, daß auch sie der Brechung durch andere Zeichenfunktionen bedarf.
Die Mitglieder der Künstlergruppe Art & Language setzen seit 1973 (»Index 002 (Bxal)«, in: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 113 mit Anm. 19; Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 50ff.) »das Wechelspiel zwischen Bild- und Diskursmodellen und damit zwischen materialen, optischen und mentalen Strata« (Institut für soziale Gegenwartsfragen: Art & Language & Luhmann, S. 76) zur Vermeidung affirmativer Bezüge zwischen Zeichenfunktionen und der Verhinderung einer »dominierenden Funktion« (s. Anm. 704) ein: Weder poetische noch metasprachliche Zeichenfunktionen dominieren andere Zeichenfunktionen (vor allem phatische und referentielle).
»funktionale Differenzierung«: s. Anm. 359.

fundenes integrieren oder aus kunstextern Vorgefundenem bestehen, als »Selbstirritation[en]« des »Kommunikationssystems Kunst« mit dem Ziel eines »ästhetische[n]...Wiedereinbringen[s] des Ausgeschlossenen in den Inklusionsbereich« zu beschreiben, greift im Vergleich zum Modell von »Kunstbeobachtung« in sich kunstin- wie -extern verändernden und aufeinander reagierenden ›Medienlandschaften‹ (s. Kap. 1.1.6) zu kurz.[708] Auf sich kunstextern verändernde ›Medienlandschaften‹ reagiert »Kunstbeobachtung«, indem sie das kunstintern mögliche Medienspektrum – die kunstinterne ›Medienlandschaft‹ – nicht nur um neue, kunstextern entwickelte Medien erweitert, sondern auch bereits etablierte Medien für das veränderte Möglichkeitsfeld der Kunst rekonzeptualisiert. Veränderungen eines Teils von ›Medienlandschaften‹ haben Folgen für von ihrem veränderten Medienumfeld sich neu abgrenzende Medien sowie für Revisionen der Grenzsetzung zwischen Kunstin- und Kunstexternem und damit auch für die Möglichkeiten, kunstex- und -interne Medien und Medienbezüge miteinander zu koordinieren (s. Kap. 5.2).

Der Soziologe Luhmann sucht auch bei seiner Untersuchung des »Kommunikationssystems Kunst« nach Möglichkeiten der Bestätigung seiner These des sozialen Wandels in der Moderne durch die Ausdifferenzierung in »Funktionssysteme«.[709] Er sieht sich darin im Bereich der Kunst schon nach oberflächlicher Analyse der Kunstentwicklung bestätigt. Luhmann, der dem Kunsthistoriker seinen Untersuchungsbereich zuzuweisen versucht, hält Letzterer entgegen, daß dem Soziologen an kunstexternen Brechungen der »Kunstbeobachtung« Entscheidendes entgangen ist. Eklatant wird dieser Mangel bei Ausführungen zur Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts, in der Luhmann für seine »Evolutionstheorie« der »Selbstbeschreibung« der Kunst Vorschläge zur Erörterung der Geschichte der Erweiterung der künstlerischen ›Medienlandschaft‹ um kunstextern neu entwickelte Präsentationsweisen hätte ausarbeiten müssen.[710]

In Anlehnung an Jurij M. Lotman lassen sich die möglichen Relationen zwischen »Kunst-« und »Weltbeobachtung« zu folgenden drei Arten zusammenfassen:

---

[708] »Evolutionstheorie« allgemein und »der Kunst«: s. Anm. 699.
»Selbstirritation«: Luhmann: Kunst, S. 237, vgl. S. 484.
»Kommunikationssystem Kunst«: s. Anm. 654.
»ästhetisches Wiedereinbringen«: Luhmann: Kunst, S. 476.
Über Happenings im öffentlichen Raum: Luhmann: Kunst, S. 475: »Man reduziert den Beobachtbarkeitsmoment in ›happenings‹ auf ein Minimum mit Zufallsauswahl der Passanten, die es sehen, um von der Kunst selbst zu zeigen, daß auch dies noch Kunst ist. Die Hoffnung wird in ein hoffnungslos-unverhofftes Zusammenstimmen kunstspezifischer Beobachtungen in dessen negative Provokation gesetzt...All solche Versuche beruhen mithin auf der Autonomie der Kunst und versuchen, sie am Grenzfall zu realisieren.«

[709] Ausdifferenzierung in »Funktionssysteme« (»funktionale Differenzierung«): s. Anm. 359.

[710] Luhmann: Kunst, S. 469-499.

A. »Kunst-« und »Weltbeobachung« werden getrennt;
B. »Kunstbeobachtung« liefert Modelle für »Weltbeobachtung«;
C. »Weltbeobachtung« liefert Modelle für »Kunstbeobachtung«.[711]

Luhmanns Präferenz einer – die erste (A.) – der drei Positionen ist aus methodischen Gründen nicht zwingend: Luhmann leitet aus seiner systemtheoretischen Rekonstruktion der Geschichte der Kunst wertende Urteile ab, während er in anderen sozialen Fragen systemtheoretische Ansätze vorschlägt, die gesellschaftliche Zusammenhänge rekonstruieren, um wertende Positionen und ihre partiellen Beobachtungsweisen zu überwinden. Die vorliegende Kritik von Luhmanns »Kunst der Gesellschaft« (s. Kap. 5.1 – 5.5) erweitert die Anwendungsmöglichkeiten des radikalen Konstruktivismus und der Theorie der Beobachtung auf Kunst (s. Kap. 1.1.2, 1.1.3) um die Position B. Wenn in »Weltbeobachtung« vorgefundene Modelle der Beobachtung von Weisen der Beobachtung in »Kunstbeobachtung« kritisch resystematisiert werden, wie dies bei Transformern der Fall ist, wenn sie auf kunstexterne Modelle der Überschreitung von geschlechtsspezifischer Rollencodierung zurückgreifen (s. Kap. 2.6), dann wird in Position B. die Position C. vorausgesetzt. Position C. ist in dieser Arbeit über Performance Art nach ’45 in Bezug auf Position B. relevant. Position C. kann in weiteren Untersuchungen mit Mitteln einer konstruktivistischen Theorie der Beobachtung rekonstruiert werden. Konstruktivistische Ansätze zur Rekonzeptualisierung von Diskursen über Kunst, künstlerischer Praxis und breiteren Bestandteilen des »Kommunikationssystems Kunst« können und sollten auf normative Setzungen verzichten und sich an die Maxime nichtrestriktiver Methoden halten.

---

[711] Lotman, Jurij M.: Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Neu in: Lotman: Kunst, S. 270. Vgl. Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde, S. 415f.

6 PERFORMANCETHEORETISCHE ASPEKTE

6.1 Transgression

Nach Oliver Jahraus verbietet die »Transgression« der Kunst durch den Wiener Aktionismus eine kunsthistorische Einordnung, da dies eine »Repositionierung« der Grenze zwischen Kunst und Gesellschaft voraussetzt: Wenn mit Jahraus das gesellschaftskritische Potential der »Bewußtseinsdispositionierung« des Wiener Aktionismus sich einer »Repositionierung« entzieht, dann entzieht sich auch der Wiener Atkionismus der Kunstgeschichtsschreibung.[712] Die in vorangegangenen Kapiteln dargelegte systematische Einordnung des Wiener Aktionismus in eine Skala von theatralischen bis antitheatralischen Aktionsformen (s. Kap. 2.5.3) und die chronologische Einordnung an einem Wendepunkt zwischen Aktionstheater und Medienkunst (s. Kap. 2.5.2.1, 2.6, 3.1.2, 3.1.3) positioniert Wiener Aktionsformen im Feld der Aktionsmöglichkeiten der sechziger und siebziger Jahre[713], ohne den Aspekt der »Transgression« zu vernachlässigen. »Transgression« wird hier allerdings als Überschreitung der Grenzen kunstspezifischer Beobachtungsformen im Hinblick auf Weisen der »Weltbeobachtung« verstanden: Nicht der Werkbegriff wird aufgehoben, sondern die Begrenzung der Beobachtungsweisen auf Kunst beziehungsweise auf ›als Kunst‹ Codiertes, und die Regeln kunstspezifischer Präsentationsformen (Kunstgattungen) werden negiert oder aufgehoben in Multi- und Intermedia-Modellen für (die Beobachtung von Weisen der) »Weltbeobachtung« (s. Kap. 1.1.3, 5).

---

[712] Jahraus: Aktion, Kap. 2.2.3, 2.5.3, 3.1., 9.1, 9.4.
»Transgression«: Auslander: Presence, S. 22f.; Bataille: Erotik, S. 37-41, 49f., 62-84, 87f., 90f., 104-107, 109, 112-119, 122ff., 128-135, 141, 171, 192, 214f., 246, 250f., 254-257, 266ff.; Bataille: Oeuvres, Vol. 8. Paris 1976, S. 75-103, 265-270, 375ff.; Derrida: Schrift, S. 415ff.; Foster, Hal: Pour une définition du politique dans l'art contemporaine (1985). Neu auf französisch in: Blistène/David/Pacquement: Epoque, S. 555ff.; Foucault: Begriff, S. 69-89; Habermas: Diskurs, S. 250f., 270f.; Kaye: Postmodernism, S. 19f., 22f., 119-127, 142; Lebel: Poésie, S. 127, 134; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1988, S. 378; Owens: Recognition, S. 148f.; Schneider: Body, S. 3ff., 8, 14ff., 36, 49, 75, 78f., 87, 145f., 150, 183, 206; Sonesson: Culture; Stallybrass/White: Politics; Weibel: Kunst 1988, S. 21f. (Jahraus' Bezugspunkt); s. Anm. 721.

[713] Vgl. Michael Backes' Einordnung der Wiener Gruppe in ein Feld literarischer Möglichkeiten im österreichischen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit, in: Backes: Semiotik, Kap. 3.1.

Die Komponenten dieser Modelle können künstlerischer Herkunft sein (malerische, musikalische, tänzerische und theatralische Komponenten), müssen aber nicht (Aufführungsorte, Fundobjekte, Fotografie, Film, Video, Telekommunikation, computergestützte Datenverarbeitung). Entscheidend ist ihre Kombination im Hinblick auf (die Beobachtung von Weisen der) »Weltbeobachtung«.

Auf die »Transgression« von kunstspezifischen Formen der Beobachtung kann eine »Transgression« vertrauter Weisen der »Weltbeobachtung« folgen. Diese Transgressionsfolge von Experimenten mit kunstspezifischen Formen der Beobachtung zu Modellen der Beobachtung von Weisen der »Weltbeobachtung« kann wiederum als Form der »Kunstbeobachtung« konzeptualisiert werden, die jetzt allerdings allgemeine Formen der Beobachtung problematisiert und damit zugleich Selektionen von Beobachtungsformen als kunstspezifische in Frage stellt.[714] Künstlerische Modelle für Weisen der »Weltbeobachtung« problematisieren Alltagsformen der Selbstorientierung in einer Umwelt. Urbane Umwelt ist (auch) als interkontexturales Zusammenwirken von Folgen der Expertensysteme, die sie geplant und gebaut haben, rekonstruierbar. Kunstwerke reagieren darauf, indem sie an die Notwendigkeit der Spezialisierung auf Generalisierung zum Beispiel im Sinne eines alternativen »Kommunikationsdesign« (s. Kap. 5.3) appellieren, um die alltägliche Beobachtung von arbeitsteilig erstellter, aber in Zusammenhängen über Arbeitsteilung hinweg erlebter Umwelt reflektier- und kommunizierbar werden zu lassen.[715]

»Bewußtseinsdispositionierung« beschreibt Jahraus als schockhafte Erfahrungen, ausgelöst durch Ereignisse in der Außenwelt.[716] Die Ebene der Präsentationsform fällt nach Jahraus im Schock mit der Ebene ihrer Beobachtung zusammen. Hier dagegen werden Prozesse der Verschiebung/Transformation von Bedeutungszuordnungen als »Bewußtseinsdispositionierung« verstanden, wenn sie zu Rekonzeptualisierungen von Beobachtungsweisen und damit von »Kontexturen« bildenden »Leitunterscheidungen« (sowie von interkontexturalen »Vermittlungsrelationen« und »Verbundkontexturen«) führen.[717]

---

[714] Z. B. Atkinson/Baldwin: Reiteration, o. P. Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 19ff., 30ff.

[715] Brock, Bazon: Ästhetik 1986, S. 354: »Der Gestalter bleibt nicht darauf dressiert, eine bestimmte Berufsrolle zu erfüllen; er sollte vielmehr Qualifikationen erwerben, die es ihm ermöglichen, jeweils von sich aus seine Tätigkeit zu definieren, sich also seine Berufsrolle erst selbst zu schaffen.«

[716] Jahraus: Aktion, Kap. 10.2: »Es kommt zu einer durch den Schock ausgelösten Selbstblockade des Bewußtseins, die als Dispositionierung greifbar ist.« Jahraus: Aktion, Kap. 10.3.4: »Der sinnliche Eindruck besteht in einer Bewußtseinsaffizierung, die das Bewußtsein selbst nicht mehr reflektieren kann, und deswegen: in einer Bewußtseinsdispositionierung.« (Vgl. Jahraus: Aktion, Kap. 2.2.2.3.5, 10.3.3)

[717] »Kontexturen« (mit »Vermittlungsrelationen« und »Verbundkontexturen«) und »Leitunterscheidung«: s. Anm. 689.

»Bewußtseinsdispositionierung« wird hier – im Unterschied zu Jahraus' Konzeption eines »Begriff[s] der unmittelbaren Perzeption« und der »Dispositionierung von Zeichenhaftigkeit« – als gewohnte Weisen der Ausführung von »Beobachtungsoperationen« transformierendes »Denken in Zeichen«[718] entworfen. Die Wirkung von Aktionen muß nicht mit Jahraus auf Schock zugeschnitten werden. Dem widerspricht die Wirkung der von KünstlerInnen mit reduzierter und nur selten mit Rücksicht auf abwechslungsreiche Dramaturgie – noch weniger mit Rücksicht auf Mittel der Inszenierung, die Schockwirkung verursachen sollen – organisierten, unterschiedlich lang dauernden Handlungsabläufe.[719] In der

»Interkontexturalität«: s. Anm. 721.
Jäger, Georg: Keine Kulturtheorie ohne Geldtheorie. Grundlegung einer Theorie des Buchverlags. In: Schmidt: Literaturforschung, S. 37: »Die semantischen Ordnungen verlieren ihre tragende Rolle in der gesellschaftlichen Integration. Auf diese Weise entlastet und freigesetzt, werden semantische Ordnungen spielerisch verfügbar und infolgedessen einem ständigen Prozeß der Dekonstruktion und Rekonstruktion ausgesetzt...Für den Zusammenfall semantischer Ordnungen mit einer Steuerung auf Metaebene, die ihrerseits semantisch kontingent ist, hat [Ihab] Hassan [in: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, S. 48] den Begriff der ›>Indetermanenz< (Indeterminiertheit als Immanenz)‹ eingeführt.«

[718] Jahraus: Aktion, Kap. 2.3, 2.4, 2.5.3, 10.1, 10.2, 10.3.4.

[719] Schockwirkungen widersprechen Berichten von Aktionen zum Beispiel von Hermann Nitsch. Nitsch berichtet über die Reaktion auf die »2. Aktion«, Galerie Dvorak, Lagergasse 2, Wien III, 16.3.1963 (in: Hoffmann: Destruktionskunst, S. 27; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 49ff.): »›es war fad‹ war die meinung vieler.« (Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 51). Vgl. Kostelanetz: Performance(s), S. 111 über Nitsch, Hermann-25. Aktion, Film-Makers' Cinematheque, 80 Wooster Street, New York, 2.3.1968 (mit Alfred Earl Hansen, Jon Hendricks, Raphael Montañez Ortiz u. a.). In: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 292, 337; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 190-196; s. Anm. 490): »What I saw was a rather clumsy and deathly rhythmless mixed-means piece...Nearly everyone around me found the piece incredibly boring, even if the conception was devilish and it did offer same stunning images.« Vgl. Peter F. Althaus über Otto Mühls Aktion in der Aktionsgalerie R. Jaeggli, Bern, 16.12.1970, zit. in: s. Kap. 2.5.1.1.20 mit Anm. 397. In Jahraus: Aktion, Kap. 10.4 wird »Dispositionierung...als konzeptuelles Moment der Aktion, nicht als konkreter, an den Zuschauern selbst zu beobachtender bzw. durch Rezeptionsdaten empirisch verifizierbarer Effekt der Aktion bewertet.« Jahraus schafft sich mit seinem Entwurf eines Konzeptschocks erhebliche Probleme beim Nachweis, daß er ein dem Wiener Aktionismus zu Recht unterstellter Entwurf sei. Nitsch stellt 1995 weder die Wirkung seiner Aktionen während der Aktion als Schock noch die Wirkung nach der Aktion als Konzeptschock dar, sondern beschreibt die Wirkung(sabsichten) als Schritte auf dem Weg zur Selbstvergewisserung von in uns liegenden »wirklichkeitsbereiche[n]«: »es ist naiv zu glauben, dass nach einer aufführung abreaktion und reinigung sofort eintreten, dass man ›ge-

Erinnerung können sich markante Aktionselemente zu Vorstellungsbildern verdichten. In diesem Sinn kann »Bewußtseinsdispositionierung« als ein »Bewußtseinstheater«[720] im Gedächtnis des Beobachters verstanden werden, das zur Problematisierung vertrauter Weisen der »Weltbeobachtung« und zu ihrer »Transgression« provozieren kann. Die Schockwirkung weicht nach den ersten Erfahrungen mit Elementen eines »[Aktions-]Theaters der Grausamkeit« dem »Bewußtseinstheater«, in dem der Beobachter das in der Aktion Erlebte während und nach der Aktion als Erinnertes mit eigenen Weisen der Beobachtung zu vermitteln versucht.

»Bewußtseins(selbst)dispositionierung« besteht in Modifikationen von eingeübten Beobachtungsweisen bis zur Konsequenz, diese Weisen zu übertreten und zu anderen Weisen der Beobachtung von Kunst und Welt zu gelangen: von der Modifikation über die »Transformation« zur »Transgression« von eigenen, angeeigneten und etablierten Beobachtungsweisen zu anderen, bereits vorhandenen oder neu zu generierenden Weisen der Beobachtung. In intra- und interkontexturalen Modifikationen durch Verschiebungen, Umformungen und Überschreitungen wird über »Leitunterscheidungen« neu verfügt.

Über ›Dispositionsdisponierung‹ – über die Verfügung (Disponierung) über vorstellbare Anordnungsmöglichkeiten (Dispositionen) – stellt der Beobachter eine Möglichkeit vor andere im Gedächtnis mitlaufende Vorstellungen anderer Möglichkeiten. Das Bewußtsein der Beobachter wird von Modellen des Aktionstheaters/der Performance Art auf seine Fähigkeit zur Konzeptualisierung von Dispositionsmöglichkeiten und des Switch von einer Möglichkeit zur anderen, also zur ›Dispositionsdisponierung‹, verwiesen. Jahraus konzipiert »Zeichen-« und »Bewußtseinsdisponierung« als Unterbrechung der Koordination von Zeichen mit Bedeutung beziehungsweise als Nicht-Zuordnung[721], während hier »Disponierung« als Begriff für einen Prozeß der Versetzung etablierter Bedeutungszuordnungen (sowie intrakontexturaler Ebenendifferenzierungen und interkontexturaler Vermittlungsrelationen) eingesetzt wird, dem eine schockhafte Unterbrechung vorausgehen kann, aber nicht muß.

Michel Foucault hat »Transgression« im Kontext von Sexualität und Christentum bestimmt:

heilt‹ und gereinigt die spiele verlässt. allmählich, durch das funktionieren und ausleben unserer sinne, stellt sich ein befreiungs- und bewußtmachungseffekt ein...wir erfahren durch die kunst immer tieferes durch unsere sinne, machen uns langsam gewisse wirklichkeitsbereiche bewusst, die wir sonst nur durch angst und grausamkeit erfahren.« (Nitsch: Theorie, S. 56f.)

[720] »Bewußtseinstheater«: s. Anm. 322.

[721] Jahraus: Aktion, Kap. 10.
»Intra-« und »Intertexturalität«: Klagenfurt: Zivilisation, S. 98, 141.

> Der Tod Gottes schenkt uns nicht einer begrenzten und positiven Welt wieder, sondern einer Welt, die sich in der Grenzerfahrung entfaltet, die sich im Exzeß, der die Grenze übertritt, bildet und auflöst.

Als »Welt, die sich in der Grenzerfahrung entfaltet«, lassen sich »Beobachtungsoperationen« des Generierens von möglichen Grenzsetzungen beschreiben. Beobachter können im Falle der modernen Sexualität nach dem Tod Gottes Grenzen nur in sich selbst ziehen und sich »selbst als Grenze...bezeichnen.«[722] Grenzübertretung und Grenz(neu)bildung sind komplementäre Prozesse einer Dynamik der »Transgression« von Weisen der »Weltbeobachtung«, auf die sich »Kunstbeobachtung« nicht nur als etwas ihr Äußeres bezieht, sondern die sie auch im Inneren in der Art ihrer eigenen Grenzziehungen konstituiert: Das Innere wird in Innen/Außen-Relationen gebrochen (Innen (Innen/Außen)) und in dieser Brechung als Wandelbares vorgestellt.

Peter Stallybrass und Allon White bezeichnen die »cultural negations and symbolic inversions« der etablierten Codes, die Michail M. Bachtin als »Karnevalisierung«[723] problematisierte, als »›transgression‹« und verstehen sie – dabei Bachtin korrigierend – als Teil der Konstitution der »bourgeois democracy«:

> The ›poetics‹ of transgression reveals the disgust, fear and desire which inform the dramatic self-representation of that culture through the ›scene of its low Other‹. This poetics reveals quite clearly the contradictory political construction of bourgeois democracy.[724]

Jahraus' Begriff der »Bewußtseinsdispositionierung« läßt sich neu bestimmen als ›Bewußtseinsüberschreitung durch Bewußtsein‹ beziehungsweise als Selbstreorganisation der Weisen der Selbstverortung in der Welt und der Kunst. Selbstreorganisationen von Weisen der Selbstverortung bestehen aus folgenden kognitiven Prozessen:

- Rekoordinationen der Relation Beobachter-/»Beobachtungsoperationen« (s. Kap. 1.1.2),
- Restrukturierungen von »Leitunterscheidungen« und Systemen,
- Restrukturierungen der Gliederung in Ebenen der Beobachtung,
- Restrukturierungen von Weisen des Switchens zwischen (»Vermittlungsrelationen«) und des Verbindens von Systemen/»Leitunterscheidungen« und Systemebenen (»Verbundkontexturen«)
- »Selbstreferenzunterbrecher« und »operatives Displacement«.[725]

---

[722] Foucault: Begriff, S. 70, 72.
[723] »Karnevalisierung«: s. Anm. 488.
[724] Stallybrass/White: Politics, S. 18f., 202. Vgl. Hall/Fifer: Video, S. 144f.; Luhmann: Systeme, S. 461f.
[725] Der von Peter Fuchs vorgeschlagene Begriff »operatives Displacement« (s. Kap. 4.1 mit Anm. 609) und der von Kay Junge vorgeschlagene Begriff des »Selbstrefe-

Die Grenzverschiebung als Selbstüberschreitung durch Umbau der Beobachtungssysteme wie der Weisen des Wechsels zwischen und des Verknüpfens von Systemen und Systemebenen kann in selbstbezüglichen und reflexiven »Beobachtungsoperationen« als ›Verschiebungsverschiebung‹ und als ›Versetzungsversetzung‹ beschrieben werden. Jahraus' Begriff der »Bewußtseinsdispositionierung« kann als autoreferentielle Transgression neu konstruiert werden, als eine permanente Neuorientierung zwischen möglichen Weisen der Selbstverortung in Konstrukten von Welt. Das Bewußtsein der Nichtfixierbarkeit von Welt als Bild/Vorstellung/System (s. Kap. 1.1.2, 4) provoziert zur Vergegenwärtigung des Möglichkeitscharakters von »Weltbildern«[726] (als Weisen und Systemen der »Weltbeobachtung«), als ›So-aber-auch-anders-konstruierbar‹.

6.2 Der Performance-Aspekt in einer erweiterten Medienlandschaft

Der Einsatz neuer Medien, des Körpers von Self Performern und die Integration von Beobachteroperationen prägen die Kunst der sechziger und siebziger Jahre mit den in der zeitgenössischen ›Medienlandschaft‹ herausragenden Medienkombinationen Aktionsskulptur, Performances, Installationen, Videoperformances und Foto-Texten. Auf der Suche nach einem gemeinsamen Aspekt der in viele Präsentationsformen geteilten Kunst der sechziger und siebziger Jahre bietet sich der Begriff der ›Performance im weiteren Sinn‹ an: ›Performance im weiteren Sinn‹ charakterisiert zwar noch eine kunstinterne Artikulationsweise, ist aber anders als »Performance Art« nicht mehr an Präsentationsformen des Aktionstheaters gebunden. Psychologische , ethnologische und medienkritische Ansätze für eine Bestimmung der ›Performance im weiteren Sinn‹ beziehungsweise des Performance-Aspektes liegen bereits vor. Alle drei (s. Kap. 6.2.1-6.2.3) stellen den Wandel in »Beobachtungsoperationen« ins Zentrum ihrer Erörterungen.

---

renzunterbrechers« (s. Kap. 3.1.4 mit Anm. 592) werden hier als in der Verzeitlichung der medieninternen Verschiebung von Grenzmarkierungen vorgedachte intermediale Möglichkeiten betrachtet, um zwischen Gotthard Günthers ›orthogonalem‹ Konzept der Verbindung geschlossener Systeme mittels »Vermittlungsrelationen« sowie »Verbundkontexturen« (s. Anm. 689, 717) und dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgestellten Geomorphismus der Faltung, wobei aus Verschiebungen alter Schichten neue Schichten entstehen (Deleuze/Guattari: Plateaus, S. 59-103), umsteigen zu können.

[726] »Weltbilder«: Habermas: Theorie, Bd. 1, S. 73-113, 199, 239, 247-250, 254, 262, 269, 304, 332-335 u. a., Bd. 2, S. 88ff., 127-133, 584ff. u. a.
Grenzverschiebung beschriebt David J. Krieger als »Erschließungsdiskurs« (s. Kap. 5.5 mit Anm. 707).

6.2.1 Der psychologische Ansatz

Chantal Pontbriand unterscheidet zwischen «la performance *en direct* et la performance *en différé*» und bestimmt letztere:

> La photographie, la vidéo, le film, l'enregistrement sonore et certaines formes de sculpture/environment (...dans le cas d'oeuvres qui comportent des élements de présence ou d'occupation de l'espace, ou de participation du spectateur) sont souvent le support d'oeuvres où la performance est en différé.[727]

Pontbriands Begriff der «performance *en différé*» entspricht dem hier vorgeschlagenen Begriff der ›Performance im weiteren Sinn‹. ›Performance im weiteren Sinn‹ bezeichnet den Einsatz verschiedener Medien und Medienkombinationen in künstlerischen Modellen der »Weltbeobachtung«, die den Beobachter auf die Transformierbarkeit von Bezügen zwischen den »Registern« des »Imaginären«, »Symbolischen« und »Realen« verweisen, auf die ihn etablierte Weisen der »Weltbeobachtung« verpflichten ›wollen‹. Birgit Pelzer beschreibt diesen Aspekt der Performance:

> ...il s'agit dans la performance d'un acte qui est une manière de language, une sorte d'écriture à même le réel – ce ratage n'est donc pas une chute dans le vide, mais la mise en acte d'une différence...Le noeud de la question paraît être, en jargon lacanien, que ça se passe ou que ça se coince (ça ne se coince bien entendu jamais assez). Or comme la moindre prétention de la performance est de «se passer», il faut bien rappeler, toujours avec Lacan, que le réel est la rencontre sans rencontre, la rencontre essentiellement manquée.[728]

Pontbriand rückt den von Birgit Pelzer als «la rencontre sans rencontre» beschriebenen Aspekt der ›Verschiebungsverschiebung‹ (s. Kap. 6.1) als Performance-Aspekt in »Beobachtungsoperationen« in den Vordergrund:

> ...on constate que la performance est perpétuel glissement et que c'est sa nature même qui fait qu'elles nous échappe continuellement.[729]

Jean François Lyotard weist in »The Unconscious as Mis-en-scène« mit Sigmund Freud den Trauminhalt als Performance aus. Die »Traumarbeit«, die »Traum-

---

[727] Aktionsskulptur: Schröder: Identität, S. 111, 113; Millet: Venet, S. 26. Skulpturen für Aktionen, Beispiel: Franz Erhard Walthers »Handlungsstücke«/»Vehikel«, 1. Werksatz, 1963-1969, in: Adriani: Walther, S. 5, 8, 224-269, 273-277; Kern/Vogel: Walther. «la performance *en différé*».: Bronson/Gale: Performance, S. 10f. (Zitat)

[728] Pontbriand: Performance, S. 29.
Über die Register des »Imaginären«, »Symbolischen« und »Realen«: s. Anm. 321.
Über das ›abwesende‹ »Reale«: Lacan-Zitat in Anm. 421 über die Schwierigkeit der Imagination, sich selbst zugleich in Innen- und Außenperspektive, ›dezentriert‹ in einer Vielheit von Projektionswelten und ›zentriert‹ als in sich geschlossenen, singulären Körper in einer (Vorstellung von) Außenwelt/einem »Realen« zu erfahren.

[729] Pontbriand: Performance, S. 6f.

gedanken« in »Trauminhalte« wandelt, beschreibt Lyotard als »the equivalent of mis-en-scène«:

> We would have to suppose that the messages of desire are not elementary but that they are already performances and that they have been worked out by a kind of pre-mise-en-scène.

Die Relationen zwischen »desire«, «mise-en-scène» und Performance sind dynamische, da sich sowohl die Wünsche als auch ihre «mise-en-scène» laufend wandeln. Dies kann nicht ohne Folgen für »(Self)Performances« in einer Lebenswelt bleiben.[730] Nach Lyotard ist zwar mit dem Performance-Aspekt beziehungsweise der ›Performance im weiteren Sinn‹ in der Malerei, der Installation und der Performance Art zu rechnen. Dennoch, meint er, wird der Performance-Aspekt der «affectation» in der Performance Art stärker betont als in der Malerei oder in Installationen:

> Par *affecté*, je veux dire que le regardeur se trouve alors transformé dans sa perception (dans son organisation sensorielle) et dans son sentiment (dans sa disposition affective)...Dans le cas de la performance, cet aspect d'affection est renforcé. Le recours à l'espace-temps immédiat et au corps implique la mise en jeu de dispositifs d'affection...[731]

---

[730] Benamou/Caramello: Performance, S. 89f., 93. Vgl. Phelan: Unmarked, S. 4f.

[731] Pontbriand: Performance, S. 68.
Den Aspekt der Wandlung der «dispositifs d'affection» hebt auch Arthur C. Danto als ›Performance im weiteren Sinn‹ am Beispiel von Gemälden, Assemblagen und Envrionments von Red Grooms hervor: »Als Künstler ist Grooms Theatermacher...einfach deshalb, weil sein Ziel in der inneren Wandlung seiner Betrachter und nicht in der Herstellung eines visuell reizvollen Objekts besteht.« (Danto: Reiz, S. 152, vgl. S. 146) Theatralität wird bereits 1908 von Nikolaj Evreinov als das »allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt« bestimmt (Evreinov, Nikolaj: Teatr dla sebja. Sankt Petersburg 1915. Auf dt. zit. in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 15, 87), dem ein »prä-ästhetischer Instinkt« (Evreinov, Nikolaj: Apologia teatral'nosti (1908). Auf dt. zit. in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 15) des Menschen zugrundeliegt. Lyotards und Dantos Vorstellungen der »inneren Wandlung« der Beobachter sind Aktualisierungen von Evreinovs Begriff der »Theatralität« durch Rekonzeptualisierungen der Position, die in Evreinovs Theoriedesign der »prä-ästhetische Instinkt« einnimmt.
Eine durch geschlechtsspezifische Rollencodierung geprägte «pre-mise-en-scène» stellt Peggy Phelan vor: Sie stellt ihre These, daß in einer patriarchalisch ›markierenden‹ westlichen Gesellschaft Frauen »unmarked« bleiben oder als »das Andere« markiert werden (sofern sie nicht Rollenbilder vertreten, die patriarchalischen Markierungen subsumiert sind (Phelan: Unmarked, S. 5, 10f.)), als Interpretationsansatz von Werken der Performance Art, des Theaters, des Films, der Fotografie und der Malerei vor: »The male is marked with value; the female is unmarked...Within this psycho-philosophical frame, cultural reproduction takes she who is unmarked and re-marks her, rhetorically and imagistically, while he who is marked with value is left

Künstler wie Vito Acconci (s. Kap. 2.6, 3.1.1, 3.1.2, 7.1.2, 7.2), Robert Morris (s. Kap. 2.4.3), Bruce Nauman (s. Kap. 2.6, 7.1.1) und Dennis Oppenheim (s. Kap. 2.6, 7.1.2) praktizieren teilweise gleichzeitig eine Vielfalt von Werkformen. Jedes dieser Oeuvres mit einem Medienspektrum, das die Präsentationsformen Skulptur, Objektkunst, Installation, Performance Art, Videoperformance und Fotodokumentation umfaßt, legt monographische Untersuchungen nahe, die ›Performance im weiteren Sinn‹ als gemeinsames Charakteristikum aller Werkformen ausweisen.

›Performance im weiteren Sinn‹ und von Aspekten der (Self-) Performance absehende selbstbezügliche und reflexive Konzeptualisierung (beziehungsweise beobachterzentrierte Theorie-Konstruktionen, s. Kap. 2.4.2) sind in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre Komplemente, besonders in Foto-Text-Kombinationen wie die »Conceptual Performances« von Allan Kaprow (s. Kap. 2.5.2.1).[732] In »Conceptual Performance« geht es sowohl um eine Konzeptualisierung der Relationen zwischen Notation, Realisation und Beobachtung wie um Beobachtungsmodelle für Modi der ›Performance im weiteren Sinn‹.[733]

---

unremarked, in discursive paradigms and visual fields. He is the norm and therefore unremarkable; as the Other, it is she whom he marks.« (Phelan: Unmarked, S. 5) Phelans »she« steht für Exkludierte – Frauen, Homosexuelle, Rassen, Arme – und »he« für Inkludierte. Ihre Bemerkung »as the Other, it is she whom he marks« und die Selbstdarstellung von Gesellschaft durch »scene[s] of [their]... low Other«, wie sie in der Analyse von Claes Oldenburgs »Snapshots from the City« (1960) erörtert (und der Ansatz in der Analyse von Oldenburgs »Store Days I« (1962) zu einem Modell, das den Blick von den exkludierten Unteren auf die Handlungen exkludierender Inkludierter thematisiert, modifiziert) wurde (s. Kap. 2.4.1.3 mit Anm. 184, 203, 205), sind verschiedene Darstellungen der Funktionsweise sozialer Grenzsetzungen.

Künstlerische Modelle für »Weltbeobachtung«, die Möglichkeiten der Verschiebung sozialer Grenzsetzungen reaktualisieren, lassen sich als soziale Umsetzung des psychologischen Ansatzes des Performance-Aspektes – der Imagination über Grenzverschiebungen im Symbolischen – und als Reaktualisierung des ethnologischen Ansatzes des Performance-Aspektes – als »liminoide« Modifikation der Übergangsriten, des »Liminalen« (s. Kap. 6.2.2) – ausweisen.

[732] Zur »Conceptual Performance«: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 465, Kap. 2.6, 3.1.4. Über Foto-Texte der »Conceptual Performance« und der »Conceptual Art«: Vgl. Kaprows »Activities« (s. u.) und Dennis Oppenheims Foto-Text »Nail Sharpening« (1970, in: Kap. 2.6 mit Anm. 530) mit Dreher: Ästhetik und Dreher: Konzeptuelle Kunst, Kap. 2.3 über Foto-Texte in Konzeptueller Kunst (und Land Art), S. 69-89.

Kaprow, Allan-Travelog, Madison/New Jersey, 20.7.1968, Foto-Text einer »Activity«, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 463.

Kaprow, Allan-Activities, ab 1967, in: s. Anm. 255.

[733] Z. B. Performances mit Closed-Circuit von Vito Acconci (s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 571f., Kap. 7.2), Dan Graham (s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 571, Kap. 7.2) und Peter Weibel (s. Kap. 2.5.2.3 mit Anm. 492f.; Kap. 3.2 mit Anm. 567, Kap. 7.2).

6.2.2 Der ethnologische Ansatz

Als »Extended Performance« bezeichnet Volker Hamann in einem aus Anlaß der zweiten »Performance-Konferenz« 1996 in Köln erstellten Thesenpapier diese Konferenz selbst: »Die Permanente Performance Konferenz selbst kann Extended Performance sein.« Hamann definiert »Extended Performance« auf der Ebene der Realisationsformen sowohl als »Life«-Performances wie als »Direkte« und »Internet-indirekte Konferenz.« Auf konzeptueller Ebene bestimmt er »Extended Performance«:

> Global jede direkte interne Kommunikation, Selbstorganisation und direkte gemeinsame selbstreflexive Aktion von Performern.[734]

Auch die Realisationsform der »Internet-indirekten Konferenz« kann nach Hamann auf konzeptueller Ebene als »direkte interne Kommunikation« verstanden werden: Die Kommunikation ist direkt, weil auf Aussagen sofort geantwortet werden kann, und indirekt, weil die Dialogpartner sich nicht an einem Ort ›begegnen‹. Hamann stellt sich das Problem des Performance-Aspektes über direkte Aktion hinaus für Medien der ›indirekten‹ Interaktion und spezifiziert mit seiner Forderung der Selbstorganisation und der selbstreflexiven Aktion Möglichkeiten der Kommunikation via Telekommunikation.

Jürgen Raap greift in seinem Bericht über die zweite »Performance-Konferenz« Hamanns Überlegungen unter den Stichwörtern »Eurozentrismus« sowie »Performance interkulturell« auf und bestimmt mit ihnen den Begriff »Extended Performance«: Er verweist auf mit Performance Art vergleichbare »Vorgänge« in anderen Kulturen und will aus diesen einen umfassenderen »Begriff von Performance« gewinnen, als ihn »der etablierte Kunstbegriff des euro-amerikanischen Kunstbegriffs« (den er allerdings nicht genau definiert) biete. Raap folgert aus Hamanns Überlegungen:

> Daraus ist ohne Zweifel die grundsätzliche Bedeutung des Rituals für jede Kultur abzuleiten, auch der Ritualcharakter vieler Performances, gleichzeitig aber auch eine Erklärung, wie eine interkulturelle Transformation von rituellen Elementen dazu führt, daß manche Handlungen oder zumindest ihre Form als Tabuverletzungen empfunden werden.[735]

Boris Nieslony hat in dem auf Diskette verbreiteten Reader der »Performance-Konferenz« »Keywords« aus Victor Turners »From Ritual to Theatre« eingebracht und

[734] »Extended Performance«: Hamann, Volker: Performance [erweiterte Fassung]. In: ASA: Performance, o. P. Vgl. Jappe, Elisabeth: Das Recht, fliegen zu können. Performance-Ritual und Haltung. In: Schneckenburger: documenta 8, Bd. 1, S. 119: »Expanded Performance« (Vgl. Dies.: Expanded Performance. In: Klassen: PerformanceArtNetzwerk, S. 100f.).

[735] Raap: Performance-Konferenz, S. 499.

weist damit Wege, wie eine ethnologisch orientierte Auffassung des Begriffs »Extended Performance« bestimmt werden kann. Turner bezeichnet Rituale als »liminal«, die Initianten ›einweihen‹, um sie von einer sozialen Stufe zur nächsten zu führen. Er verweist auf Arnold van Genneps Buch «Rites de Passage» von 1909, in dem Verlaufsformen von Übergangsriten mit einem »Drei-Phasen-Schema« – »Trennung«, »Umwandlung« und »Angliederung« – beschrieben werden und die mittlere Phase als »liminal« bezeichnet wird. Strukturen in modernen Gesellschaften, die als Übergangsformen erscheinen, bezeichnet Turner als »liminoid«.[736] Turner abstrahiert von besonderen Inhalten und versucht Verlaufsformen des »Liminalen« und des »Liminoiden« zu beschreiben. Im »Liminalen« erkennt er Vorwegnahmen des »Liminoiden«, einer »Anti-Struktur« zu institutionellen Rahmenbedingungen:

> ›Anti-Struktur‹ kann...- von Utopien bis hin zu Programmen – eine Vielzahl alternativer Lebensmodelle hervorbringen und speichern, die sowohl das Verhalten wichtiger sozialer und politischer (mächtiger oder abhängiger, herrschender oder rebellierender) Rollenträger in Richtung auf radikalen Wandel beeinflussen als auch als Instrumente der politischen Kontrolle dienen können.[737]

Der Zusammenhang von Arbeit und Spiel in religiösen Festen wird nach Turner in modernen Gesellschaften vom Zusammenhang zwischen Spiel und Freizeit abgelöst. Als »liminoid« läßt sich »das Ludische und Experimentelle«[738] verstehen, das aus der Komplementarität von Arbeit und Muße hervorgeht. So bildet sich nach Turner im »Unterhaltungsgewerbe...ein Bereich ernster Arbeit« für die Muße anderer »heraus: Theater, Tanz, Gesang, Kunst, Schriftstellerei, Komposition usw. – Tätigkeiten, die zu professionalisierten ›Berufungen‹ wurden.«[739]

Turner erörtert zeitgenössische Theaterformen in der von Richard Schechner und »The Performance Group« vorgestellten Variante (s. Kap. 2.5.3), die in permanenter Auseinandersetzung mit Ritualformen in tribalen Gesellschaften entstand:

> Schechner's ›performance‹ is a fairly precise labelling of the items in the modern potpourri of liminoid genres – but it indicates by its very breadth and tolerance of discrepant forms that a level of public reflexivity has been reached totally congruent with the advanced stages of a given social form – Western advanced stages of a given social form – Western capitalist liberal democracy...Liminoid theater should present alternatives; it should not be a brainwashing technique.«[740]

---

[736] Das »Liminale« und das »Liminoide«: Turner: Ritual, S. 63. Vgl. Blocker: Mendieta, S. 24, 86f., 105; Fischer-Lichte/Kreuder: Theater, S. 32, 37f., 47f., 62f., 83ff.

[737] Turner: Ritual, S. 49. Vgl. Krieger: Kommunikationssystem, S. 145. Übergangsriten: Gennep: Übergangsriten. Vgl. Blocker: Mendieta, S. 86f.; Fischer-Lichte/Kreuder: Theater, S. 24, 46f., 85.

[738] Turner: Ritual, S. 55.

[739] Turner: Ritual, S. 59.

[740] Turner, Victor: Frame, Flow and Reflection. Ritual and Drama as Public Liminality. In: Benamou/Caramello: Performance, S. 54. Vgl. Schechner, Richard: Ritualtheater

Das Reflexiv-Werden des »modern potpourri of liminoid genres« liefert, wenn es in Performance Art seine Spuren in der Organisation von Aktionen hinterläßt, eine der möglichen Interpretationen von Hamanns Begriff der »direkten gemeinsame[n] selbstreflexive[n] Aktion von Performern«. Dieses Reflexiv-Werden von »liminoid genres« ist hier am Beispiel des Wiener Aktionismus mittels Michail M. Bachtins Begriff des »Dialogischen« untersucht worden (s. Kap. 2.5.1.1.8, 2.5.1.1.19, 2.5.2.2). Bereits tradierten »liminoid genres« werden in Nitschs »Orgien Mysterien Theater« im Rücklauf auf Übergangsformen zwischen Liminalem und Liminoidem Performance-Aspekte vorgehalten, die im Verlauf einer Sozialisation/Selbst-Institutionalisierung der europäischen Gesellschaft[741] ausgeklammert worden sind. Werke zeigen in dialogisch beziehungsweise interko(n)textuell (s. Kap. 2.5.1.1.21) orientierten Kunst- und Aktionsformen, die in etablierten »genres« ausgeklammerte Performance-Aspekte integrieren, ihre Offenheit. Der werkinterne Dialog zwischen Präsentationsformen wird in künstlerischen Aktionsformen erneut und anders als in (aber in Dialog mit) Variété, Variety Show, Vaudeville und Extravaganza[742] vorgeführt. Boris Nieslony schlägt in »Anmerkungen und Fragmente an ein geliebtes Thema« vor, diese Vielfalt von Brechungen des Liminalen im Liminoiden in Medienkunst einzuführen: Nieslony stellt sich Performance als »Sprache« vor, die »aus Ritus und dem Stottern der vorsprachlichen Äußerungen eine eigene Geschichte bildet und heute transkommunikativ in die Neuen Medien führt.«[743]

Die beiden Bestimmungen des Performance-Aspektes – die psychologische (s. Kap. 6.2.1) und die ethnologische – ergänzen sich.[744] Beide Bestimmungen des Performance-Aspektes können bei Untersuchungen der Performance Art und

(1969). Neu in: Fröhlich/Heilmeyer: Theater, S. 192f.

[741] »Gesellschaft als selbst-instituierende«: Castioriadis: Gesellschaft, S. 603-609.

[742] Girshausen: Theaterlexikon, S. 162f., 467ff.; s. Kap. 2.5.3 mit Anm. 501.

[743] Nieslony, Boris: Anmerkungen und Fragmente an ein geliebtes Thema. In: ASA: Performance, o. P.

[744] Das Zusammenspiel von psychologischer und ethnologischer Bestimmung des Performance-Aspektes: Die pyschologische Bestimmung des Performance-Aspektes ist eine der möglichen Metatheorien, die die Art der »Beobachtungsoperationen« erklären, welche den Transformationen der von Ethnographen beobachteten Aktions-/Partizipationsformen in zeitgenössische Präsentationsformen zugrunde liegen. Ethnologen beobachten, beschreiben und analysieren Verlaufsformen wie das »Drei-Phasen-Schema« von Übergangsriten oder »liminoid genres« und Psychologen können Erklärungsmodelle für »Beobachtungsoperationen« bei »Teilnehmern« und ZuschauerInnen dieser »genres« anbieten.
Ethnologische Ansätze zu Intermedia und Performance Art u. a. in: Burnham: Saltworks, S. 139-166; Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug: Theater, S. 23-49, 61ff., 65, 73-83; Graevenitz, Antje von: The Old and the New Initiation Rites: Joseph Beuys and Epiphany. In: Cooke/Kelly: Lehmann, S. 63-68; Lippard: Overlay, bes. S. 159-195; McEvilley: Art, S. 67-71; Schechner: Theater, S. 19-25, 174-192, 245f., 253f.; Schröder: Identität, S. 210-219.

Performance-relevanter Strukturen in Neuen Medien/Medienkunst berücksichtigt werden.

6.2.3 Der medienkritische Ansatz

Martina Leeker fügt eine medienhistorische Bestimmung des Performance-Aspektes hinzu, wenn sie »expanded performance« als Eigenschaft der »techno-hybride[n]« dritten Phase der »Entwicklung des Körpers als Medium...im 20. Jahrhundert (nach einer »postliterarisierte[n] und einer »performative[n] Phase«) vorstellt. Leeker bestimmt »expanded performance« als »Überwindung der Spaltung von Handeln und Schauen; Veräußerung der inneren Vorgänge des Benutzers und Zusammenschluß mit anderen Benutzern.« Während der ethnologische Ansatz im Rückbezug auf »Riten des Übergangs« Performance-Aspekte findet, die in Medienkunst eingeführt werden können, werden nach Leekers Ansatz die Übergänge von der einen (»postliterarisierte[n]«, »performative[n]« oder »techno-hybride[n]«) zur folgenden Phase der Mediengeschichte als Chance begriffen, »das Theater als Form der Bewußtwerdung über Medien...zu nutzen.« In Performance Art wird nach Leeker »am Körper der [Aktricen und] Akteure de[r] Wandel selbst als...neue[r] Zustand der Identität und der Kultur« hergestellt.

Der ethnologische Ansatz dient Leeker einerseits zur Klärung der »Entwicklung des Körpers als Medium« im 20. Jahrhundert, andererseits aber schält sich die Bedeutung des Übergangs zwischen Phasen erst in einer nicht ritengebundenen Gesellschaft mit der »performative[n]« Phase heraus. Der Begriff »expanded performance« wird im medienkritischen Anstatz der »techno-hybride[n]« Phase vorbehalten und mit Kriterien bestimmt, deren Erfüllung »interaktive und digitale Medien« erleichtern. In ihrer medienkritischen Bestimmung bezeichnet ›Performance im weiteren Sinn‹ Aktionsweisen, die elektronische Medien durch Datenfernübertragung und durch Schnittstellen zwischen Mensch und Maschine ermöglichen. Medien distanzieren von Aktion ebenso wie sie zu neuen Aktionsweisen führen, in denen »der Körper als Medium« neu bestimmt wird.[745]

Die Bedeutung des ethnologischen Ansatzes von Turner läßt sich trotz Nieslonys Übertragungsversuchen auf neue Medien (s. Kap. 6.2.2) auf die »performative« Phase eingrenzen, die nach Leeker der Phase der Ausprägung der Performance Art nach dem Krieg und ihrer Ausdifferenzierung in den sechziger Jahren entspricht

---

Zur Kombination ethnologischer und psychologischer Ansätze: Kraft: Grenzen; Ortiz: Art.

[745] Leeker, Martina: Der Körper des Schauspielers/Performers als ein Medium. Oder: Von der Ambivalenz des Theatralen. In: Krämer: Medien, S. 20-35, bes. S. 26f., 29, 31(Zitate).

(s. Kap. 3.3.2), während Aktionen mit Dia- und Filmprojektionen sowie Closed-Circuits (s. Kap. 3.1, 3.3.3) eine Übergangsstufe zwischen Leekers »performative[r]« und »techno-hybride[r]« Phase bilden. In dieser Übergangsphase sind nicht-aktionistische Bildmedien ebenso wie reaktive, neue Aktionsformen ermöglichende Bildysteme (Video-Closed-Circuit) enthalten: Das Verhältnis von Performance und Performance-Aspekt wird in der Einbeziehung neuer Medien in Performance Art und der Dokumentation von Performance in den sechziger und siebziger Jahren (Foro, Film Video) zunehmend schärfer konzeptualisiert. Mit der Thematisierung der Relationen zwischen Körper, Aktionen, computergestützte Datenverarbeitung und Telekommunikation (s. Kap. 3.2) ist in Performance Art der Übergang zur »techno-hybride[n]« Phase vollzogen.

Im folgenden werden die Begriffe »Theatricality« und »Ereignis« erörtert, da sie methodische Fragen der Auseinandersetzung mit Performance und ›Performance im weiteren Sinn‹ betreffen.

»Filmisches Sehen« (s. Kap. 1.1.2), Multi- und Intermedia (s. Kap. 1.1.2, 1.1.5), Performance-Aspekt(e) und die Differenzierung matriziert-nichtmatriziert sind Konstituenten von Weisen der »Kunstbeoachtung«, die nach Michael Frieds Erörterungen in »Art and Objecthood« (1967) unter dem Begriff »Theatricality« zu subsumieren sind. »Theatricality« nennt Fried das nach seiner Kunstauffassung, die er mit normativem Geltungsanspruch vertritt, Auszugrenzende:

> ...I want to make a claim that I cannot hope to prove or substantiate but that I believe nevertheless to be true: viz., that theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such – and to the extent that the different arts can be described as modernist, with modernist sensibility as such...The concepts of quality and value – and to the extent that these are central to art, the concept of art itself – are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre.[746]

---

[746] matriziert (»matrixed«)-nichtmatriziert (»nonmatrixed«): s. Anm. 213, 298. Die Unterscheidung matriziert-nichtmatriziert ist übertragbar auf Aktionen, die in den Medien Fotografie und Film wiedergegeben werden: s. Kap. 3.1.1 und Kap. 3.1.4 über Matrizierung in Performances mit Filmprojektionen, Video-Self Performances und Spielfilmen.
»Theatricality«: Fried: Art 1995, S. 139, 142 (Zitat). Vgl. Berger: Labyrinths, S. 9-12; Burnham: Salt, S. 151f.; Fried: Art 1998, S. 40-54; Hall/Fifer: Video, S. 158; Jones: Body, S. 111ff.; Jones: Postmodernism, S. 42-47; Kaye: Postmodernism, S. 26ff., 33ff., 77, 89; Krauss: Passages, S. 203f., 242; Metzger: Kunst, S. 123-127; Sayre: Object, S. 8f., 252; Wallis: Art, S. 175ff., 193. Die in Kap. 2.5.3 verwendete Skala zwischen den Polen ›Theatralisch‹ und ›Antitheatralisch‹ umfaßt Präsentationsformen, die alle, einschließlich den antitheatralischen, der Bedeutung von Frieds Begriff »theatricality« entsprechen (s. Anm. 295).

Kunstdefinitionen, die festlegen, wie der »ästhetische Gegenstand« und/oder der »Kunstgegenstand« zu sein hat, dienen der Zuweisung des Status Kunst und der Ausgrenzung von Werken aus dem Bereich Kunst. So bestimmt Clement Greenberg den »ästhetischen Gegenstand« im Rekurs auf Immanuel Kants »interesseloses Wohlgefallen«.[747] Der »Kunstgegenstand« wiederum muß sich nach Greenberg und Fried über Kriterien der Reduktion künstlerischer Arbeit auf den medieninternen Selbstbezug künstlerischer Mittel[748] ermitteln und nach E. C. Goossen als »the form of the simple, irreducible, irrefutable object« (s. Kap. 4.2) ausweisen lassen. Versuchen, Kunst über normative Auffassungen des »ästhetischen Gegenstandes« und/oder des »Kunstgegenstandes« zu bestimmen, wird hier (s. Kap. 1, 4, 5) eine Konzeptualisierung von Prozessen der »Kunstbeobachtung« gegenübergestellt, die Antworten auf Fragen der Relation zwischen »ästhetischem Gegenstand« und »Kunstgegenstand« als historische ausweisen kann.[749] Die Ausdifferenzierung von »Weltbeobachtung« in verschiedenen Systemen – darunter im »Kommunikationssystem Kunst« – kann alternative systemeigene Beobachtungsweisen ermöglichen, aber nicht eine Festlegung auf eine Weise erzwingen: Eine monologische Argumentation, die für ein System eine und nur eine richtige Auffassung herausfiltern will, läßt sich von einer poly- und interkontexturalen ablösen. Aus einer poly- und intertextural orientierten Argumentation ergibt sich auch eine kritische Sicht auf die Rolle normativer Festsetzungen in Prozessen der Ausdifferenzierung von »Kunstbeobachtung« (s. Kap. 5.6).

Mit Prozessen der Ausdifferenzierung erweitern und verändern sich auch die für Kunst und Ästhetik vorausgesetzten Weisen der »Weltbeobachtung«. Künstler

---

[747] Clement Greenbergs Referenz auf Immanuel Kants »interesseloses Wohlgefallen« u. a. in: Duve: Greenberg, S. 132f., 148-151; Greenberg: Essays, Vol. 3, S. 216; Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 118, 308f.; Greenberg: Esthetics, bes. S. 8f., 10f., 23f., 28f., 74, 104, 113f., 201f.
Über Greenbergs Kant-Rezeption: Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 130; Duve: Greenberg, S. 90, 97, 102f., 107-110; Duve: Tremblés, bes. S. 138f., 146, 149f., 154; Golub: Link, S. 26-29.
»ästhetischer Gegenstand« und »Kunstgegenstand«: s. Anm. 170.

[748] z. B. Fried: Art 1995; Fried, Michael (Hg.): Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella (1965). Neu in: Fried: Art 1998, S. 213-265; Greenberg: Essays, Vol. 1, S. 23-38; Greenberg: Essays, Vol. 2, S. 314f.; Greenberg: Essays, Vol. 3, S. 110; Greenberg: Essays, Vol. 4, S. 85f.

[749] Einer wie Clement Greenberg und Michael Fried Ästhetik und Geschichtsphilosophie als Legitimation kunsttheoretischer und kunsthistorischer Diskurse einsetzenden Phase bleibt Arthur C. Danto verhaftet, wie seine Thesen über Performance Art als heteronome »Kunst der Disturbation« (s. Anm. 61) in einem Zustand vor der Ausdifferenzierung autonomer Kunst in Gattungen wie der Malerei zeigen, wobei die zeitgenössische Malerei wiederum ihre eigene Geschichte der Differenzierung überlebt haben soll (s. Kap.1.1.5, 2.5.1.1.14).

differenzieren nicht mehr nur mit philosophischer und kunstkritischer Schützenhilfe kunstinterne Weisen der Beobachtung durch De- und Rekonstruktion von selektions- und Kombinationskriterien aus, sondern thematisieren diesen Prozeß der Differenzierung von Beobachtung im Hinblick auf Veränderungen der Naturwissenschaften, der Erkenntnistheorie(n)[750], des urbanen Kontextes und der kunstexternen Medien. Auf Prozesse von Expertensystemen, die sich von »Weltbeobachtung« abkapseln, reagieren künstlerische Modelle, die Prozesse der Durchdringung von in Expertensystemen entwickelten Beobachtungsweisen mit in der Lebenswelt gebräuchlichen Weisen der »Weltbeobachtung« thematisieren (s. Kap. 1.1.3, 5.3, 5.4). Eine »Kunstbeobachtung«, die nicht auf der Suche nach der reinen Kunstform »Weltbeobachtung« ausgrenzt, sondern das Potential von Werken als Modelle für (die Beobachtung von) Weisen der »Weltbeobachtung« reflektiert, kann von Formen der Artikulation von Performance-Aspekten und »Theatricality« profitieren.

Hubert Sowa erklärt die Erweiterung der Kunst von objektgebundenen zu prozessualen Präsentationsformen der Performance Art mit Martin Heideggers »Beiträge[n] zur Philosophie (Vom Ereignis)« (1936-39) als ontologische Verschiebung von objekt- zu zeitbezogenen »Sachdimensionen«.[751] Sowa reagiert mit seinem auf einer »Ontologie des Ereignisses« basierenden Vorschlag auf Tendenzen, objektbezogene »Sachdimensionen« als normative Maßstäbe für »Kunstgegenstände« auszugeben (Fried, Goossen, Greenberg, s. o.). Im Unterschied zu

---

[750] Z. B. Atkinson/Baldwin: Reiteration; Flynt: Concept Art (s. Kap. 2.4.2).

[751] Sowa: Bild, S. 9-26, bes. S. 14f.: »Nach Maßgabe der neuen Ontologie des Ereignisses ist alles Denken und Schaffen fortan nurmehr als Form des Übergangs mit offenem Ende zu begreifen...Der Kampf um eine neue Ontologie des Ereignisses ist zugleich ein Kampf um ein ›anderes‹ Bild-Wesen. Er ist ein Kampf gegen das traditionelle Bild – insofern ›Entbildung‹, um einen bei Meister Eckhart geprägten und Heidegger gewiß nicht fremden Begriff anklingen zu lassen [Anm. : Vgl. hierzu Wolfgang Wackernagel: Subimaginale Versenkung. Meister Eckharts Ethik der bild-ergründenden Entbildung. In: Gottfried Böhm (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 184ff.]. Er ist gleichursprünglich aber auch ein Kampf um ein anderes Werk-Wesen, ja gegen die Werk-Form als solche.« Ebenfalls an Heideggers Begriff des Ereignisses knüpft Dieter Mersch in »Esse est performari. Zur Logik ästhetischer Demonstration« (Mersch: Esse, S. 47-54) an. Trotz hier geäußerter Vorbehalte hält d. A. Sowas Ansatz mit Heideggers Ereignis-Begriff für einen der wichtigsten performancetheoretischen Ansätze der neunziger Jahre (neben Jahraus: Aktion (s. Kap. 6.1) und den amerikanischen Ansätzen von Jones: Body, Phelan: Unmarked (s. Anm. 731) und Schneider: Body).
Der Begriff des Ereignisses bei Heidegger: Heidegger: Beiträge.
Zum Begriff des »Ereignisses« in der Kunstkritik der sechziger Jahre: s. Kap. 2.4.1.2 mit Anm. 175.
»Sach-« und »Zeitdimensionen«: s. Anm. 655.

Sowas Ansatz abstrahiert eine konstruktivistische Theorie der Beobachtung, wie sie hier (Kap. 1.1.2, 1.1.3, 4, 5) vorgeschlagen wurde, von ontologischen Prämissen.[752] Die »Zeitdimension« berücksichtigt auch die konstruktivistische Theorie der Beobachtung. Konstruktivistische Auffassungen weisen Beobachtung als Prozeß aus mentalen »Operationen« aus, in dem Weisen der »Weltbeobachtung« nicht ›gegeben‹, sondern erlern- sowie de- und rekonstruierbar sind. Der weltinterne Beobachter kann bei ausgeschlossenen weltexternen Standpunkten die verhinderte Totalansicht, den unvermeidbaren blinden Fleck, nur durch Beobachteroperationen des Standpunktwechsels und durch »Beobachtungsoperationen« der Pro- und Retention, also nur durch Bewegungs- und Bewußtseinsprozesse (Beobachter- und »Beobachtungsoperationen«) und damit in zeitbezogen rekonstruierbaren »Sachdimensionen«, ausgleichen.

Sowa erklärt Kunstereignisse als »polyperspektivische Ereignisfelder«, die nicht mehr greifbar sind und sich durch ihre ständige Veränderung dem ihrer Eigenschaften zu versichern versuchenden Beobachter entziehen. Die Wende von einer Objekte erfassenden zu einer Prozesse wahrnehmenden Beobachtungsweise erörtert Sowa als eine Verschiebung von Außenweltobjekten, die in Innenbildern reproduziert werden, zu Innenprojektionen. Eine konstruktivistisch orientierte Theorie der Beobachtung kann »Objekte« als Konstruktion einer Vorstellung der »Objektpermanenz« sowie der Schemabildung und damit als Folge von »Beobachtungsoperationen« in der »Zeitdimension« erklären (s. Kap. 1.1.2, 4.1). »Objekte« der Beobachtung können auch die »Beobachtungsoperationen« der Pro- und Retention selbst sein. Während Sowa Verdichtungen von Aktionen zu leicht memorierbaren Erinnerungsbildern (»Bildertheater«) sowie die Verdichtung zu Erinnerungsbildern erleichternden Fotos von Performances als entgegengesetzte Bewegung zur Dezentrierung des Ereignisfeldes und als Verstoß gegen die »wesenhafte[...] Offenheit« beschreibt und negativ wertet, hebt die Diskussion um den Performance-Aspekt ein theatralisches Moment hervor, daß nicht nur im Medium der Performance zur Geltung kommt und somit Aktionsfotos – Fotodokumente, Fotosequenzen und Foto-Texte – und Videoperformances ohne negative Wertung zu berücksichtigen erlaubt (s. Kap. 2.6, 3.3). Da die bildhafte Verdichtung von einer konstruktivistischen Theorie der Beobachtung auch als Kompaktierung von Aktionen zu Gedächtnisbildern beschrieben werden kann, die in weiteren »Beobachtungsoperationen« wieder in Prozesse in der »Zeitdimension« dekompaktierbar sind[753], erscheint Sowas Abwertung des »Bildertheaters« nicht zwingend.

---

[752] »Deontologisierung«: Luhmann: Systeme, S. 42, 243. Vgl. Luhmann: Beobachtungen, S. 60ff., 168ff.; Luhmann: Gesellschaft, S. 895-902, 1012f.; Luhmann: Kunst, S. 16, 50, 87, 154f.; Luhmann: Wissenschaft, S. 279f., 509f., 524f.

[753] vgl. Wiener, Oswald: Probleme der künstlichen Intelligenz. Berlin 1990, bes. S. 73-81. »Bildertheater«: s. Anm. 455.
Gegen jede Reproduktion von Performances und für ein Film- und Fotografierverbot

Sowa beschreibt als »Haltung...einen Aufenthalt innerhalb des umfassend bewegten Ereignisfeldes..., der sich wohl an der Bewegung orientiert, aber nicht differenzlos mit dieser zusammenfällt...›Haltung‹ inmitten des Events bewahren hieße demnach: Das bewegte und offene Ereignisfeld in eine relativ geschlossene und relativ ruhige Betrachtung zu versammeln, aber gleichwohl Bewegung und Zerstreuung mimetisch nachzuvollziehen.«[754] Solche Begriffe wie »bewegtes und offenes Ereignisfeld und »geschlossene und relativ ruhige Betrachtung« zeigen, daß Sowa mit dem Gegensatz offen-geschlossen arbeitet und nach Wegen sucht, die Offenheit des »Ereignisfeld[es]« in »geschlossene[r]...Betrachtung« »nachzuvollziehen«. Allerdings liegt einer deontologisierenden konstruktivistischen Theorie der Beobachtung nicht ein Gegensatz, sondern eine Komplementarität offen-geschlossen zugurnde:

> Die (inzwischen klassische) Unterscheidung von »geschlossenen« und »offenen« Systemen wird ersetzt durch die Frage, wie selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit erzeugen könne.[755]

Der Akzent eines aus der Theorie der Beobachtung abgeleiteten Ansatzes für Aktionstheater/Performance Art und andere künstlerische Multi- und Intermedia-Präsentationsformen liegt auf der Frage nach Möglichkeiten für ein Theoriedesign, das die Vielfalt der kunstrelevanten ›Medienlandschaft‹ (s. Kap. 1.1.6) als Möglichkeitsspektrum erhält, statt sie durch zu enge Ansätze für Interpretationen und Restriktionen zu reduzieren. Weder die Ausklammerung von »Theatricality«

---

hat sich Hans-Jörg Tauchert in »Für ein Foto- und Videoverbot bei Performances?« geäußert: »Die Performance ist Endzweck und ihre Dokumentation ist durch die Zuschauer hinreichend erbracht.« (Tauchert: Fotoverbot. Vgl. Phelan: Unmarked, S. 146) Philip Auslander dagegen stellt 1997 in »Ontology versus History: Making Distinctions Between Live and the Mediatized« Präferenzen für die »Life Performance« in Frage: »...live performance cannot be said to have ontological or historical priority over mediatization, since the life was brought into being by the possibility of technical reproduction...the life can only exist within an economy of reproduction.« (Auslander: Ontology. Vgl. Schimmel: Actions, S. 235) Johannes Lothar Schröder unterscheidet in »Blende und Traumzeit oder das Fotografieren von Performances« verschiedene Relationen zwischen Performance und fotografischer Reproduktion (In: Schröder: Blende). Der Performance, deren Ablauf Blitzlicht stört, stellt er die Performance gegenüber, die den Fotografen zum Mitakteur macht: Die auf Merkbilder verdichtete, vor dem Fotoapparat gestellte Performance ist für Schröder sowohl – als Performance ohne Publikum – autonomes Ausdrucksmittel (s. Kap. 2.6, 7.1), als auch Mittel zur Nachstellung von Aktionssituationen nach Performances vor Publikum, deren Ablauf von Dokumentationsprozessen verschont bleiben kann.

[754] Sowa: Bild, S. 25f.

[755] Luhmann: Systeme, S. 25. Vgl. Dreher: Konzeptuelle Kunst, S. 43 mit Anm. 95; Dreher: Kunst 1994, S. 95ff.

noch die Ausklammerung alles nicht einer »Ontologie des Ereignisses« Subsumierbaren erscheint aus der Sicht der hier angewandten Theorie der Beobachtung gerechtfertigt.

Der Autor dankt Jutta Assel, Ina Conzen-Meairs (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart), Beth Guynn (The Getty Research Institute, Research Library, L. A.), Kelly Nipper, Kristine Stiles, Michael Backes, Günter Brus, Francesco Conz, Karlheinz Hein (P.A.P., München), Walter Heindl, Georg Jäger, Oliver Jahraus, Allan Kaprow, Rafael Montañez Ortiz, Hanns Sohm (†), Hubert Sowa und Wim de Wit (The Getty Research Institute, Research Library, L.A.) für Kritik, Anregungen und Hilfe bei der Beschaffung von Quellen.

7 DOKUMENTATION

7.1 Body Art

7.1.1 Vorläufer der Body Art

Vorläufer der »Body Art« aus der Zeit von 1921 bis 1968 (Auswahlkriterium: Soloaktionen von KünstlerInnen, die Körperaspekte thematisieren, ihren eigenen Körper zur Realisation von Performances einsetzen (»Self-Performance«) und diese(n) in den Medien Foto, Film und Video der Öffentlichkeit präsentieren.):

Baldessari, John-The Artist as a Renaissance Man, 1966, Foto, in: Kozloff: Pygmalion, S. 30.

Beuys, Joseph-Eurasienstab, 1968, Film, 16 mm und Film auf Video, s/w, Ton, 20 Min. (Kamera: Paul de Fru nach Anleitung von Henning Christiansen. Musik: Christiansen, Henning-fluxorum organum, 1. Satz, Teile des 2. Satzes. Edition: Wide White Space Gallery, Antwerpen), in: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 100; Herzogenrath: Videokunst, S. 146, 290; Schneede: Beuys, S. 191, 193-201.

Brus, Günter-Aktion Selbstbemalung 1: Handbemalung, Atelier John Sailer, Opernring, 1010 Wien, Dezember 1964, 15 Fotos von Ludwig Hoffenreich, (in 35 Ex. ediert von Galerie Heike Curtze (Wien, Düsseldorf) und Galerie Krinzinger (Innsbruck)), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 116, 169; Sonnberger: Kunst, S. 35, CD-ROM.

Brus, Günter-o. T., 1965, Collage (Fotos und verschiedene Materialien), in: Badura-Triska/Klocker: Schwarzkogler, S. 140, Abb. 147; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 329.

Brus, Günter/Kren, Kurt-Selbstverstümmelung 1, 1965/67, Film, in: s. Kap. 2.3.2 mit Anm. 144, Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 406, Kap. 2.6 mit Anm. 528.

Brus, Günter-Selbstverstümmelung II, 1965, Fotobuch mit 16 Fotos von Ludwig Hoffenreich und Helmut Kasaq (Siegfried Klein), 5 sign. u. num. Ex., (Ex. 1/5 im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart), in: Kellein: Wissenschaft, S. 134, Nr.223; s. Anm. 406. In vier Fotos ist nur der Akteur und auf fünf Fotos ist nur die Aktrice zu sehen.

Brus, Günter-Transvestitenaktion, Wien, September 1967, Fotos von Kurt Kren, in: s. Anm. 540.

Export, Valie-Sehtext »fingergedicht«: ich sage die zeige mit den zeichen im zeigen der sage, 1968, Fotosequenz (40 Fotos), in: Export: Körpersplitter, S. 104; Export/Faber: Split, S. 59; Müller: Export, S. 84-87.

Klein, Yves-Le Saut dans le vide [Sprung aus einem Fenster der Hauses von Colette Allendy, Paris, 12.1.1960], Fotos von Harry Shunk, in: Klein: Journal. Vgl. Goldberg: Performance 1998, S. 33, 232; Jones: Phallus, S. 553ff., Ill.17; Loisy: Limites, S. 18, 353; Schimmel: Actions, S. 36f., 289; Schröder: Identität, S. 92, Abb. 23, S. 94; Stich: Klein, S. 208ff., 216-221.

Kusama, Yayoi – die Künstlerin in »Aggregation: One Thousand Boats Show«, Gertrude Stein Gallery, New York, 1964, Foto von Rudolph Burckhardt, in: Jones: Body, S. 244 mit Anm. 14; Karia: Kusama, S. 24; Koplos: Phoenix, S. 92, 94; Munroe: Art, S. 196, Ill.9.10; Solomon: Dot, S. 69; Zelevansky/Hoptman/Tatehata/Munroe: Love, S. 20, Fig.5, S. 25.

Kusama, Yayoi-Sex Obsession Food Obsession. Macaroni Infinity Nets & Kusama, 1962, Collage mit Foto von Hal Reiff, zerstört, 1966, in: Jones: Body, S. 5f.; Munroe: Art, S. 196, Ill.9.9; Zelevansky/Hoptman/Tatehata/Munroe: Love, S. 20ff., Fig.6.

Molinier, Pierre-Photographische Selbstdarstellung mit Puppenfetisch, 1955, in: Gorsen: Sexualästhetik, S. 242, Abb. 98.

Morris, Robert-I-Box, 1962, Sperrholz, Metallfolie, Foto, in: Berger: Labyrinths, S. 36ff., Fig.18f., S. 41, 43, 58, 62, 159, 162; Breitwieser: Cube, S. 76, Abb. 3, S. 79; Grenier: Morris, Cover, S. 66; Jones: Phallus, S. 555f., Fig.18; Jones: Postmodernism, S. 46; Vergne: Art, S. 88; Wheeler: Art, S. 220f., Fig.400.

Mühl, Otto-Materialaktion Nr.21 (»Penisaktion«), Perinetgasse, 1020 Wien, Februar 1965 (Foto: Ludwig Hoffenreich), in: s. Anm. 373.

Nauman, Bruce-A Performance Resembling Callistenics, 1965, in: Osborne: Oxford, S. 66.

Nauman, Bruce-Failing to Levitate in the Studio, 1966, s/w-Foto, in: Bruggen: Nauman, S. 149; Goldstein/Rorimer: Object, S. 253f.

Nauman, Bruce-Self Portrait as a Fountain, 1966-67, Foto, Druck, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 529.

Nauman, Bruce-Art Make-Up, No.1: White, 1967, Film, in: Bruggen: Nauman, S. 197; Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999).

Nauman, Bruce-Wall-Floor Positions, 1968, Video, s/w, Ton, 60 Min., in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 548.

Nauman, Bruce-Walking in an exaggerated Manner around the Perimeter of a Square; Dance or Exercise on the Perimeter of a Square, 1968, Filme, beide in: Bruggen: Nauman, S. 227, 251f.; Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999).

Nitsch, Hermann-2. Aktion, Galerie Dvorak, Lagergasse 2, Wien III, 16.3.1963, Aktion und Fotodokumentation (Fotos: Dr. Stangl), in: Klocker: Wiener Aktionismus 1989, S. 329, Nr.2; Loers/Schwarz: Wiener Aktionismus, S. 232; Nitsch: Orgien Mysterien Theater 1979, S. 49ff.

Ortiz, Raphael Montañez Ortiz-Destruction at Truro Beach/Chair Sacrifice to Quetzcoatl, Truro Beach, Cape Cod/Massachusetts, 1966, Fotos, in: Dreher: Ortiz, S. 57; Ortiz: o. T., S. 60f.; Stiles: Ortiz, S. 14, 34, 57f., 60; s. Kap. 2.5.2.2 mit Anm. 471.

Rainer, Arnulf-Selbstdarstellung als Toter im Atelier, Aktionsfotos, 1955, 2 Fotos, in: Haenlein: Rainer, S. 120, Nr.155; Holsten: Bild, S. 42, Abb. 69a-b; Loisy: Limites, S. 206 mit Anm. 3.

Rainer, Arnulf-Automatenphotos, Polaroidfotos, »einige hundert Arbeiten«, 1968-1971, in: Fleck: Avantgarde, S. 301; Haenlein: Rainer, S. 84f.; Holsten: Bild, S. 50f., Abb. 84a-d; Kruntorad: Realismus, S. 94f.; Lischka: Performance, S. 122f.; Rainer: Face, o. P.; Rainer: Serien, o. P.; Ruhé: Multiples, S. 19, 86, Ill.10; Schilling: Aktionskunst, S. 183ff.; Stiles/Selz: Theories, S. 247f.; Weibel/Export: Wien, S. 8, 241.

Ray, Man-Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1921 und 1924-25, Silberabzüge, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 539.

Ray, Man-Marcel Duchamp tondu par de Zayas, 1921, Silberabzug, in: s. Kap. 2.6 mit 539.

Ray, Man-Tonsure, 1922, Silberabzüge, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 539.

Saint-Phalle, Niki de-Le Tir, ca. 1961, Fotos von Harry Shunk, in: Jones: Body, S. 94f.

Schneeman, Carolee-Eye Body (Thirty-Six Transformative Actions), New York, Dezember 1963, Fotos von Erró (Gudmundur Gudmundsson), in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 527.

Schwarzkogler, Rudolf-6. Aktion, 1965-66, Fotos von Michael Epp, in: s. Kap. 2.5.1.2 mit Anm. 424; Kap. 2.6 mit Anm. 527.

Außerdem für die Entwicklung der »Body Art« relevant:

Beuys, Joseph als Solo-Realisator seiner eigenen Aktionskonzepte ab 1963: Adriani/Konnertz/Thomas: Beuys, S. 49-60, 64-93, 98-101, 106f., 110f., 113ff., 117-121, 123f., 126-129, 133-136, 147-151, 155-158, 173; Block: Wiesbaden, S. 22, 32, 34f., 40, 58f.; Goldberg: Performance 1988, S. 149ff.; Henri: Environments, S. 148-152; Sandford: Happenings, S. 327-332; Schilling: Aktionskunst, S. 133-148; Schneede: Beuys, bes. S. 20-215; Strelow/Wissmann: Sammlung, S. XIX-XX, Abb. Nr.86, 89ff., 94f., 98-111, 113-116, 123; Vergine: Corpo, o. P. Beuys ordnet in »Arena – Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!« ein Foto der Arena des römischen Amphitheaters in Verona sowie teilweise mit Wachs, Fett oder »Braunkreuz« überarbeitete Fotos (von Ute Klophaus, Eva Beuys-Wurmbach u. a.) seiner Werke und Performances auf Aluminiumträgern mit Rahmen an und installiert sie hinter Glas zusammen mit drei einfarbigen Tafeln (zwei blaue und ein gelbes Monochrom) und »Vitex agnus castus«, einer Arbeit aus wenigen plastischen Elementen (eine Ölkanne und zwei Stapel aus Kupfer- und Eisenplatten mit Wachs- und Fettschichten), als Teile eines »Work in progress« an. Er präsentiert »Arena« 1972 in Lucio Amelios Modern Art Agency in Neapel, der Galleria L'Attico in Rom, dem Studio Marconi in Mailand und 1973 für »Contemporanea« in einer römischen Tiefgarage, wobei zum ersten Mal alle 100 Bildtafeln aufgehängt präsentiert werden (vorher in Stapeln auf dem Boden stehend, an Wände gelehnt). In: Cooke/Kelly: Beuys; Mantura: Contemporanea, S. 162f.; Schneede: Beuys, S. 318f.; Vergine: Corpo, o. P.

7.1.2 *Frühe Beispiele der Body Art*

Frühe Beispiele für »Body Art« (s. Kap. 2.6) aus der Zeit von 1969-70 (Fortsetzung von Kap. 7.1.1). Alle im Folgenden genannten KünstlerInnen haben einige Zeit Werke realisiert, die der »Body Art« zugeordnet werden können, aber gleichzeitig auch andere Werke ausgeführt. Bei Oeuvres mit vielen relevanten Werken werden nicht alle Body Art zurechenbaren Werke aufgeführt, sondern: Die Liste enthält in solchen Fällen einige Werke einzelner KünstlerInnen, um die Art der Werke im jeweiligen Oeuvre zu umreißen, die hier als »Body Art« relevant sind.

Acconci, Vito-Breathing In, 1969, in: Osborne: Oxford, S. 66. (vgl. Brus, Günter/Mühl, Otto-Breath Exercices, DIAS, s. Anm. 436, Conway Hall, London, 12.9.1966, in: s. Kap. 2.5.2.1 mit Anm. 441).

Acconci, Vito-Three Adaptation Studies, (Blindfold Catching, Soap & Eyes, Hand and Mouth), May-June 1970, Super-8 Film, s/w, 9 Min. (Verleih: Electronic Arts Intermix, New York), in: Acconci: Body, S. 18-21, 71; Acconci/Bloem/Mignot: Acconci, o. P., Abschnitt II, Nr.2; Bronson/Gale: Performance, S. 31, 40; Kostelanetz: Essays, S. 190-195; Loisy: Limites, S. 308; Meyer: Conceptual Art, S. 4f.; Schimmel: Actions, S. 91; Torcelli: Video, S. 90f.

Acconci, Vito-Trademarks, New York, September 1970, Fotos und Tuschedrucke, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 529.

Ader, Bas Jan-Fall I, Los Angeles, 1970, Film, in: Goldstein/Rorimer: Object, S. 47.

Ader, Bas Jan-Fall II, Amsterdam, 1970, Film, in: Goldstein/Rorimer: Object, S. 47.

Ader, Bas Jan-I'm too sad to tell you, 1970-71, s/w-Foto, Film, Postkarten-Edition, in: Goldstein/Rorimer: Object, S. 47, 321; Hainley: Legend, S. 91f.; Lippard: Years, S. 134; o. A.: Rumbles (Winter 1971), S. 2f.

Arnatt, Keith-Self-Burial (Television Interference Project), 1969, Fotosequenz, in: Gresty: Attitudes, S. 29; Kultermann: Leben, S. 180, 212.

Beuys, Joseph-Filz TV II, 1970, Film, 16 mm, s/w, 42 Min., in: Schneede: Beuys, S. 118 mit Anm. 4.

Brus, Günter-Kunststücke 1, 2, 3, 4 oder freizeitgestaltung, 1969, Film, in: Weibel/Export: Wien, S. 69, 247.

Brus, Günter-Körperanalyse, Juni 1969, Oktober 1969, Filme, in: Weibel/Export: Wien, S. 55, 66-73, 246f.

Export, Valie-Genitalpanik (Aktionshose), 1969, Aktion (Stadtkino, München, 1969) und Aktionsfoto, in: Assmann: Export, Cover Innenseite, S. 322; Export/Faber: Split, S. 70; Gorsen: Sexualästhetik, S. 447; Lischka: Performance, S. 125; Müller: Export, S. xix, 3, 15, 18; Prammer: Export, S. 99ff.; Saxenhuber/Wege: Boy, S. 10, 36f.; Schimmel: Actions, S. 267, 269f., 332; Weibel/Export: Wien, S. 198, 262; Weibel/Steinle: Identität, S. 291.

McCarthy, Paul-Hold an apple in your armpit, Fall 1970 (Notation/Performance, Los Angeles/Foto), in: Rugoff/Stiles/Di Pietrantonio: McCarthy, S. 106f.

McLean, Bruce-Installation for Various Parts of the Body (The Nose), Fotos von Dirk Buvalda, in: Dimitrijevic: McLean, S. 14f.; Gooding: McLean, S. 48;

McLean, Bruce-Smile Piece, 1969, in: Osborne: Oxford, S. 66.

McLean, Bruce-People who make art in glass houses work, 1969, in: Gooding: McLean, S. 52; Gresty: Attitudes, S. 64; Lippard: Years, S. 194.

Oppenheim, Dennis-Arm & Wire, 1969, Film, 16 mm (Kamera: Bob Fiore), in: Heiss: Oppenheim, S. 44f.; Kaye: Art, S. 63f., Fig.15; Lippard: Years, S. 185; Schröder: Identität, S. 102, Abb. 24a.

Oppenheim, Dennis-Parallel Stress, New York, 1970, Fotos, in: Gerritsen: Oppenheim, o. P.; Goldberg: Myth, S. 24f.; Goldberg: Performance 1988, S. 157; Goldberg: Performance 1998, S. 104, 234; Heiss: Oppenheim, S. 48f.; Inga-Pin: Peformances, o. P., Abb. 90.; Krull/Morgan: Action, o. P.; Loisy: Limites, S. 275; Meyer: Conceptual Art, S. 198f.; Vergne: Art, S. 91, 429.

Oppenheim, Dennis-Reading Position for Second Degree Burn, Jones Beach, New York, June 1970, 2 Farbfotos und s/w-Foto mit Text auf Karton, in: Gerritsen: Oppenheim, o. P.; Goldberg: Space, S. 132; Goldstein/Rorimer: Object, S. 188f., 332; Heiss: Oppenheim, S. 27, 62; Kozloff: Pygmalion, S. 32; Lippard: Years, S. 185; Loisy: Limites, S. 366; Metzger: Kunst, S. 208; Pultz: Körper, S. 131f., Abb. 85; Walker: Kunst, S. 52, 63, o. P. (Abb. 46); Oppenheim: Documents, S. 18f.

Oppenheim, Dennis-Material Interchange, 1970, 4 Fotos, in: Lippard: Years, S. 185.

Oppenheim, Dennis-Nail Sharpening, 1970, Film, 8 mm, 6 Min., Foto-Text (9 Fotos und Textblatt auf Karton), in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 530.

Pane, Gina-Terra protetta, Pinerolo, März 1970, von 14 bis 18 Uhr, Foto, in: Maggia: Luogo, S. 25, 66.

Pane, Gina-Projets du Silence, 1970-71, z. B. 2[e] projet du silence, 1970, in: Pluchart: Pane, o. P.; Vergne: Art, S. 186.

Rinke, Klaus-Primärdemonstrationen: Wand, Boden, Raum, 1970, 35teilige Fotoserie; Mutationen I, Düsseldorf, 1970, 112 teilige Fotosequenz, beide in: Loisy: Limites, S. 379ff.; Schilling: Aktionskunst, S. 185f.; Schmidt: Rinke, S. 25f., 158-161, Nr.305f.; Vergine: Corpo, o. P.

Samaras, Lucas-Auto Polaroid, 1969-71, 18 s/w-Polaroidfotos, in: Blessing: Rose, S. 73ff.

Wegman, William-Eleven Toothpick Expressions, Madison/Wisconsin, 10.1.1970, 11 Fotos, in: Schröder: Identität, S. 102f., Abb. 42b; Sharp: Body, S. 15.

7.2 Performances mit Video-»Closed-Circuits«

Performances mit Video-»Closed-Circuits« in chronologischer Reihenfolge bis 1979:

Weibel, Peter-Audience Exhibited, Multi Media 1, Galerie junge Generation, Wien, 11.4.1969, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 567.

Paik, Nam June-TV Bra for Living Sculpture, 2 Bildröhren in Plexiglasgehäusen, Performances mit Charlotte Moorman, Howard Wise Gallery, New York, 1969/Cyber-

netic Serendipity, Corcoran Gallery, Washington D.C., 1969/Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970 u. a., in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 568.

Oppenheim, Dennis-Extended Armor, Reese Palley Gallery, New York, 16.1.1970, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 570.

Acconci, Vito-Corrections, Body Works, Museum of Conceptual Art, San Francisco, September 1970, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 571.

Graham, Dan-TV Camera/Monitor Performance, The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, November 1970/Loeb Student Center, New York University, New York, 1970/Lisson Gallery, London, 1972, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 571.

Pane, Gina – Le Lait chaud, Paris, 1972, in: s. Anm. 533.

Acconci, Vito-Claim, Loft von Willoughby Sharp, 93 Grand Street, New York, September 1971, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 572.

Graham, Dan-Two Consciousness Projection(s), 98 Greene Street Loft, New York, 1972/Lisson Gallery, London, 1972/Galleria Toselli, Mailand, 1972/u. a., in: Buchloh: Graham, S. 4ff.; Goldberg: Performance 1988, S. 161f.; Graham: Consciousness, S. 63; Grüterich: Performance, S. 133; Hall/Fifer: Video, S. 184; Kuspit: Subjectivism, S. 47.

Jonas, Joan-Organic Honey's Visual Telepathy/Organic Honey's Vertical Roll, Lo Giudice Gallery, New York, 1972/Ace Gallery, Los Angeles, 1972/Festival d'Automne, Musée Galleria, Paris, 1973 (mit Babette Mangolte an der Kamera)/Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York, 1980, in: s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 590.

Pane, Gina-Le Lait chaud, Paris, 1972, in: s. Anm 533.

Acconci, Vito-Air Time, Sonnabend Gallery (downtown), Hotel Earle, New York, 7.-21.4.1973 (Video: Recording Studio From Air Time, 1973, s/w, Ton, 36'49", in: Krauss: Notes, S. 68ff.; Malsch/Streckel/Perucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 48; Torcelli: Video, S. 114; Internet/URL: http://www.eai.org/catalogue (22.9.1999)), in: Acconci/Bloem/Mignot: Acconci, o. P., Kap. IV, Nr.24; Battcock: Artists, S. 49f.; Bronson/Gale: Performance, S. 37, 40; Malsch/Streckel/Perrucchi-Petri: Künstler-Videos, S. 48; Mayer: Language, S. 65f.; Torcelli: Video, S. 111-116; White: Interview Acconci, S. 20.

Paik, Nam June-TV Cello, reaktive Installation, 3 Bildröhren, Kamera, Plexiglas, 4 Saiten, Bochumer Kunstwoche, Ruhrpark, Bochum, 28.8.1973/Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974/documenta 6, Orangerie, Kassel, 24.6.1977/Whitney Museum of American Art, New York, 1982, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 569.

Fried, Howard-Intraction, Museum of Contemporary Art, San Francisco, 1973 (Video: ›Intraction« and ›Ghost of the Creamer«. 1973-74, 50 Min., s/w), in: White: Interview Fried, S. 8-11, 23.

Rosenbach, Ulrike/Schnitzler, Konrad-Videoconcert-Improvisation, Kunstmarkt, Köln, 1973 (Video: 30 Min., s/w, Ton), in: Bronson/Gale: Performance, S. 138; Herzogenrath: Videokunst, S. 101; Rosenbach: Videokunst, S. 87-100, 201f.

Burden, Chris-Velvet Water, School of the Art Institute of Chicago, Chicago/Illinois, 7.5.1974, in: Ayres/Schimmel: Burden, S. 67; Noever: Burden, S. 184, 198; O'Dell: Contract, S. 5, 24f., zwischen S. 82 und 83, Fig.5f.; O'Dell: Theory, S. 176ff., 429, Fig.7.

Abramovic, Marina-Rhythm 4, Galleria Il Diagramma, Mailand, 1974, Performance und Dokumentation (Foto und Text, zwei Teile), in: Inga-Pin: Performances, o. P., Abb. 164; Stooss: Abramovic, S. 80-83.

Export, Valie-I am Beaten, Köln, 1974 (Version mit 2 Kameras und 2 Monitoren), in: Export/Faber: Split, S. 97; Müller: Export, S. 49-52; Prammer: Export, S. 60, 73-76, 191.
Export, Valie-Raumsehen und Raumhören, Projekt ›74, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974 (Video: 20 Min., s/w, Ton), in: Export/Faber: Split, S. 120f.; Mignot: Rosenbach, S. 6f.; Prammer: Export, S. 147f., 192.

Jonas, Joan-Funnel (mit Babette Mangolte an der Kamera), New York, 1974, in: s. Kap. 3.1.3. mit Anm. 590.

Paik, Nam June-Flux-Sonate II, 1974, in: Block: New York, S. 170.

Rosenbach, Ulrike-Isolation ist transparent, Loft Willoughby Sharp, 112 Greene Street, New York, 1974/Oppenheim Studio, Köln, 1974 (Video: 40 Min., s/w, Ton), in: Rosenbach: Videokunst, S. 38, 105-108, 201f.

Export, Valie-Bewegungsimaginationen, Gentoffte Kunstbibliothek, Kopenhagen, 1975/Neue Galerie, Linz, 1975, in: Export/Faber: Split, S. 121; Hollein: Export, S. 76-80; Müller: Export, S. 61-64; Prammer: Export, S. 192f.

Lucier, Mary-Fire Writing, The Kitchen: Center for Video, Music and Dance, New York, 1975, in: Decker/Herzogenrath: Video-Skulptur, S. 198f.; Hall/Fifer: Video, S. 457-460.

Rosenbach, Ulrike-The Enchanted Sea, Festival of Expanded Media, Belgrad, 1975, in: Bronson/Gale: Performance, S. 140.
Rosenbach, Ulrike-Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin, Biennale des Jeunes, Paris, 1975/Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1975 (Videos: 15 min., s/w, Ton; 30 Min, Farbe, Ton (Aktionsdokumentation)), 1975, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 575.

Kubisch, Christina/Plessi, Fabrizio-Two and Two, Musica Oggi, Villa Olmo, Lugano, 1976/Studio Marconi, Mailand, 16.11.1976/Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, Bologna, 4.7.1977/u. a. (Video, 30 Min., s/w, Ton), in: Jensen: Plessi, o. P.; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 114-117; Schwarzbauer: Sound, o. P. mit Anm. 29; Solmi/Barilli: Performance, o. P.

Rosenbach, Ulrike-Zehntausend Jahre habe ich geschlafen..., Neue Galerie Sammlung Aachen – Sammlung Ludwig, Aachen, 1976/Künstlerinnen International, Berlin, 1977 (Video: 20 Min., s/w, Ton), in: Bronson/Gale: Performance, S. 143; Rosenbach: Videokunst, S. 41f., 51-54, 201f.

Flatz-Schläge, Großer Vortragssaal des Wirtschaftsinstituts, Bludenz, Januar, 1977, in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 576.

Rosenbach, Ulrike-Maifrau, Studiogalerie Mike Steiner, Berlin, 1.5.1977 (Video: 60 Min., s/w, Ton; 40 Min., s/w, Ton), in: Becker: Spuren, o. P.; Oßwald: Steiner, S. 111f., 236; Rosenbach: Videokunst, S. 89-92, 201f.

Paik, Nam June-Sony-Performance mit Live-Satellitenübertragung, documenta 6, Orangerie, Kassel, 24.6.1977, in: Herzogenrath: Paik 1983, S. 19; Herzogenrath: Videokunst, S. 232.

Abramovic, Marina/Ulay-Imponderabilia, Galleria Communale d'Arte Moderna, Bologna, 1.7.1977, in: s. Kap. 3.1.3 mit Anm. 591.

Sambin, Michele-Autoritratto per 4 telecamere e 4 voci, Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, Bologna, 2.7.1977, in: Inga-Pin: Performances, o. P., Abb. 281; Solmi/Barilli: Performance, o. P.

Pane, Gina-A Hot Afternoon, documenta 6, Apollosaal/Fridericianum, Kassel, 2.-3.7.1977, in: Schneckenburger: documenta 6. Bd. 1, S. 308f.; Pane: Afternoon, S. 42.

Weibel, Peter-Vers & Vernunft, Performance in Progress, Concept in Performance, Internationer Kunstmarkt, Köln, 26.-31.10.1977/Stichting De Appel, Amsterdam, 25.3.1978/Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 7.2.1979, in: Schwarzbauer: Performance 1977, S. 138f.; Schwarzbauer: Sound, o. P. mit Anm. 7; Weibel: Mediendichtung, S. 168-171, 190.

Rosenbach, Ulrike-Frauenlachen (1. Teil) – Frauenzärtlichkeit (2. Teil) (Aktionen mit Andrea), Concept in Performance, Internationaler Kunstmarkt, Köln, 26.10.1977 (1. Teil)/Galerie Jörg Stummer, Zürich, 1977 (2. Teil) (Video: 40 Min., s/w, Ton), in: Bronson/Gale: Performance, S. 146; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 128f.

Gerz, Jochen-Marsyas (Von dem Tod/Aus dem Leben), Griechische Stücke # 6, Kunstmesse Art 8, Basel, 1977/Concept in Performance, Internationaler Kunstmarkt Köln, Köln, 1977/Forum Stadtpark, Graz, 1978, in: Franz: Gerz, o. P., Nr.32; Gravel: Gerz, S. 49f.; Herzogenrath: Videokunst, S. 167; Oßwald: Steiner, S. 77f.; Schwarzbauer: Performance 1977, S. 102f.; Shalev-Gerz: Gerz, S. 77-87.

Rosenbach, Ulrike-Frauenkultur – Kontaktversuch, Folkwang Museum, Essen, 1977/Galerie Heike Kurtze, Wien, 1977/Stichting Amazone, Amsterdam, 1978 (Video: 60 Min., s/w, Ton; 30 Min., Farbe (Aktionsdokumentation)), in: Bronson/Gale: Performance, S. 144; Rosenbach: Videokunst, S. 43, 47-50, 201f.

Scott, Jill-Inside Out, San Francisco/California, 1977, in: Loeffler/Tong: Performance, S. 458ff.

Flatz-Lebensraum, Performance and Body, Kulturzentrum Lublin, Lublin, Oktober

1978, Performance und Video-Dokumentation, in: Schwarzbauer/ Schöllhammer/ Felix: Flatz, S. 34f., 85f., 141.

Trengrove, Kerry-An Eight – Day Passage, Galerie Acme, London, 1977, in: Schimmel: Actions, S. 223.

Weibel, Peter-Videomusik, Gustav Heinemann Haus, Bonn, 15.9.1978/Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 7.2.1979/Palais Liechtenstein, Wien, 26.10.1979, in: Weibel: Mediendichtung, S. 148, 189.

Flatz-Lebensraum, Oktober, 1978, Performance and Body, Kulturzentrum Lublin, Oktober 1978, in: Resch: Leben, S. 182, Abb. S. 129; Schwarzbauer/Schöllhammer/Felix: Flatz, S. 34f., 85f., 141.

Export, Valie-Adjungierte Dislokationen II, pro musica nova, Bremen, 1978, in: Export/Faber: Split; Mignot: Rosenbach, S. 10f.; Müller: Export, S. 74, 77ff.; Prammer: Export, S. 193.

Gerz, Jochen-Der malende Mund, Performance-Festival, Wien, 1978/Bonn, 1978, in: Battcock/Nickas: Art, S. 175; Franz: Gerz, o. P., Nr.37; Frieling/Daniels: Medien, S. 203f., CD-ROM; Gravel: Gerz, S. 50; Oßwald: Steiner, S. 69, 78.

Kubisch, Christina/Plessi, Fabrizio-Tempo Liquido, Ferrara, 1978/Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979, in: Herzogenrath: Videokunst, S. 210f.; Schwarz: Künstlerehen, S. 208-213; Schwarzbauer: Sound, o. P. mit Anm. 30; Weskott: Performances, S. 173f.

Odenbach, Marcel-Das große Mißverständnis, Galerie Stampa/Kunstmarkt Basel, Basel, 1978, in: s. Kap. 2.6 mit Anm. 577.

Rosenbach, Ulrike-Salto Mortale, Kunstverein Freiburg, Freiburg, 1978/Performance by Artists, Arnheim/Stichting De Appel, Amsterdam, 1978/Quadrum Galerie, Lissabon, 1978 (Video: 20 Min., s/w). Dies.-Salto Mortale I, Pro Musica, Bremen, 1978 (Video: 20 Min., s/w, Ton). Dies.-Salto Mortale II (60 Min., s/w, Ton), Bonnefantenmuseum, Maastricht, 1978/Pro Musica Nova, Bremen, 1978. Alle in: Herzogenrath: Videokunst, S. 100, 246; Rosenbach: Videokunst, S. 55-62, 201, 203; Wallis: Art, S. 86, 97f.
Rosenbach, Ulrike-Meine Macht ist meine Ohnmacht, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, 1978 (Video: 60 Min., s/w), in: Becker: Spuren, o. P.; Mignot: Rosenbach, S. 12ff.; Rosenbach: Videokunst, S. 67-72, 201, 203.

Ulrichs, Timm-Das getroffene Bild, das betroffene Ich, Kunst LIVE Theater, Performance Workshop, Kulturfest »Weserlust«, Bremen, 1978, in: Jappe: Performance, S. 90f.; Resch: Leben, S. 181.

Kubisch, Christina/Plessi, Fabrizio-Water-Face, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 22.9.1979 (Video, 45 Min:, Ton), in: Pohlen: Kubisch, 1979, S. 178f.

Gerz, Jochen-Purple Cross for Absent Now, Centre d'Art Contemporain, Genf,

1979/Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979/Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., 1980/documenta 8, tif-Theater im Fridericianum, Kassel, 1987 (mit Esther Shalev-Gerz), in: s. Kap. 3.1.2 mit Anm. 580, Kap. 3.1.3

Export, Valie-Restringierter Code. Ein Stück, Performances ›79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979 (Video. Vertrieb: P.A.P., München), in: Assmann: Export, S. 236f.; Export/Faber: Split, S. 142f.; Müller: Export, S. 64ff.; Prammer: Export, S. 142, 193; Weskott: Performances, S. 176.

Rosenbach, Ulrike-Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa, Museum Folkwang, Essen, 1979/Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, 1980 (Video: 60 Min., s/w, Ton), in: Herzogenrath: Videokunst, S. 101, 307; Mignot: Rosenbach, S. 6-11; Rosenbach: Videokunst, S. 44, 73-84, 201, 203.

Rosenbach, Ulrike-Tanz um einen Baum, Sydney, 1979 (Video: 30 Min., Farbe und s/w, Ton), in: Becker: Spuren, o. P.; Mignot: Rosenbach, S. 1-5; Rosenbach: Videokunst, S. 85-88, 201, 203.

Weibel, Peter-Bifurkation, Videowochen Essen ›79, Folkwang Museum, Essen, 30.11.1979, in: Feuerstein/Schuler: Teletopologie, S. 82, 84; Weibel: Mediendichtung, S. 176-179.

8 VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Cover: Schrift (Computergraphik) von Walter Heindl über Montage »Fakir II« von Verena Kraft und Kurt Petz mit »Tanz der Relikte« (Performance mit Diaprojektion, KunstBetrieb, Dachau, 9.3.1990, s. Kap. 3.1.4), im Zentrum Dieprojektion auf Kraft/Petz (Gilbert & George) und an der Peripherie mit Fotos aus der Geschichte der Performance Art (Günter Brus, Gilbert & George, Yves Klein, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler).

9 LITERATUR

Alle in den Anmerkungen verwendeten Abkürzungen bestehen aus einer Verfasserangabe (Autor oder Herausgeber) und – nach einem Doppelpunkt – der Aufführung des ersten Substantivs des Titels (Das erste Substantiv wird in der Abkürzung immer im Nominativ verwendet). Ist das erste Substantiv des Titels Teil einer aus mehr als einem Wort bestehenden Bezeichnung einer Gruppe (wie Wiener Aktionismus), einer Richtung oder eines Stils (wie Konzeptuelle Kunst), so wird die ganze Bezeichnung in die Abkürzung übernommen. Bei Titeln, die als erstes Substantiv einen Vornamen mit nachfolgendem Nachnamen aufweisen, erscheint der Nachname in der Abkürzung. Wenn Titel kein Substantiv enthalten, dann wird das erste Wort als Abkürzung verwendet (Untertitel werden nicht berücksichtigt). Kommt es bei dieser Weise der Abkürzung zu identischen Kurzbezeichnungen für verschiedene Titel, so dient die Angabe des Publikationsjahres zur weiteren Differenzierung. Wenn auch dann noch identische Kurzbezeichnungen zustande kommen, wird an Stelle des Publikationsjahres ein zweites Substantiv aus dem Titel verwendet.

Bei Beiträgen in Anthologien, Katalogen und Monographien wird, um die Anmerkungen kurz zu halten, nur der Publikationsort mit Seitenangabe angegeben, nicht aber werden Autor und Titel eines Beitrages erwähnt. Nur bei Quellen und Autorennamen, die bekannt und/oder für die Erörterung wichtig sind, wird von dieser Regel abgewichen (Erstpublikationsdaten von Nachdrucken in Anthologien, Katalogen und Monographien stehen dann am Ende des Titels in Klammern. Auf Wiederholungen der bibliographischen Angaben zur Erstpublikation wird verzichtet.). Titel von Beiträgen in Anthologien und Katalogen, die wegen ihrer Bekanntheit und/oder Wichtigkeit für die Argumentation mit eigenen Abkürzungen eingeführt werden, sind auch in der Literaturliste aufgeführt. Die Titel der Publikationsorte solcher Beiträge werden in der Literaturliste immer als eigenständige Titel wiederholt, also auch dann, wenn Abkürzungen für sie nicht in den Anmerkungen verwendet werden.

Wenn Übersetzungen in der Literaturliste und in den Anmerkungen aufgeführt werden, wird in Klammern der Titel der Erstpublikation (mit Ort und Jahr) aufgeführt. Die Abkürzung »i.O.m.d.T.« bedeutet »im Original mit dem Titel«.

Wenn in der Literaturliste mehrere Erscheinungsjahre angegeben sind, dann entsprechen Seitenangaben in den Anmerkungen der neuesten Ausgabe.

Eine Anmerkung mit Quellenangabe erscheint im Text am Ende des letzten Zitats oder des letzten Bezugs, wenn mehrfach hintereinander aus einer Quelle zitiert oder Informationen aus ihr bezogen werden.

In Literaturangaben zu Performances erscheint hinter Seitenangaben der Hinweis »(Zitat)«, wenn in der Beschreibung und Erörterung daraus zitiert wurde.

Um Querverweishäufungen zu vermeiden, werden im Text keine Hinweise auf Begriffe und Namen gegeben, die im selben Kapitel bereits eingeführt wurden.

In den Anmerkungen wird nicht nur die wichtigste Literatur zu einzelnen Performances genannt, sondern auch, wo sich in den Handbüchern über Performance Art Abbildungen und Beschreibungen finden lassen. Mit einem Handapparat von Handbüchern über Performance Art lassen sich so leicht und schnell Abbildungen und (Kurz-)Beschreibungen erwähnter Performances finden. Auch die Publikationen verschiedener Fotodokumente einer Performance und sich ergänzende oder divergierende Beschreibungen des Aktionsverlaufs erfordern ausführlichere Literaturangaben.

Abadie, Daniel/Bozo, Dominique (Hg.): Jackson Pollock. Kat. Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou. Paris 1982.

Abeel, Erica: Armory ›66. In: Arts Magazine. December 1966-January 1967, S. 23f.

Abramovic, Marina/Ulay: Relation Work and Detour. Amsterdam 1980.

Acha, Juan: Body Art. In: D'Ars. Juli 1979, S. 36-45.

Acconci, Vito: Body as Place – Moving in on Myself, Performing Myself. In: Avalanche. Fall 1972, S. 8-29.

Acconci, Vito: Concentration – Container – Assimilation. In: Avalanche. Fall 1972, S. 53-61.

Acconci, Vito: Notes on TRADEMARKS. This book is a movie. New York 1971.

Acconci, Vito/Bloem, Marja/Mignot, Dorine: Vito Acconci. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1978.

Adriani, Götz (Hg.): Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Fröhlich und FER. Kat. Museum für Neue Kunst. ZKM Karlsruhe. Ostfildern-Ruit 1999.

Adriani, Götz (Hg.): Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Kat. Kunsthalle Tübingen. Köln 1972.

Adriani, Götz/Konnertz, Wilfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys. Köln 1973.

Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München [3]1989.

Alliata, Vicky: Einstein on the Beach. New York 1976.

Alloway, Lawrence: Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language. In: Artforum. April 1974, S. 30-35.

Almhofer, Edith: Performance Art. Die Kunst zu Leben. Graz/Wien 1986.

Althaus, Peter F.: Weihnacht 70. Zu einer Materialaktion von Otto Mühl. In: Kunstnachrichten. Nr.7/1971, o. P.

Altshuler, Bruce: The Avant-Garde Exhibition. New Art in the 20th Century. New York 1994.

Amanshauser, Hildegund/Ronte, Dieter: Günter Brus. Der Überblick. Kat. Museum Moderner Kunst Wien. Wien 1986.

Amaya, Mario: Destruction in Art...What are they trying to prove? In: London Life. London, 8.10.1966, S. 5-11.

Ammann, Jean-Christophe/Eigenheer, Marianne (Hg.): »Transformer«. Aspekte der Travestie. Kat. Kunstmuseum Luzern. Luzern 1974, o. P.

Ammann, Jean-Christophe/Präger, Christmut: Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher. Museum für Moderne Kunst. Frankfurt a. M. 1991.

Anderson, Laurie: Americans on the Move, Part One and Two (Script). In: Drama Review. June 1980, S. 54-64.

Anderson, Laurie: From Americans on the Move. In: October. No.8/1979, S. 45-59.

Anderson, Laurie: Empty Places. München 1994.

Anderson, Laurie: Words in Reverse. In: Two Stories #2. Buffalo/New York 1979/[3]1983.

Anfam, David: Abstract Expressionism. London 1990.

Antin, David: Art & Information 1. Grey Paint, Robert Morris. In: Art News. April 1966, S. 22ff., 56ff.

Antonowa, Irina/Merkert, Jörn: Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950. Kat. Berlinische Galerie. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1995.

Ardenne, Paul: L'art technologique, contribution ambiguë au Gesamtkunstwerk. In: Internet/URL: http://www.metafort.com/synesthesie/syn7/ardenne/ardenne.html (20.9.1999).

Argan, Giulio Carlo: Gropius und das Bauhaus. Reinbek bei Hamburg 1962.

Aristoteles: Die Poetik. Stuttgart 1996.

Armstrong, Elizabeth/Rothfuss, Joan (Hg.): In the Spirit of Fluxus. Kat. Walker Art Center. Minneapolis/Minnesota 1993.

Arnheim, Rudolf: The Hidden Order of Art...London 1967.

Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie. Berlin 1989.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt a. M. 1969/[2]1979/München 1996 (gleiche Paginierung. I.O.m.d.T.: Le théâtre et son double. Paris 1938/[2]1964).

ASA European e. V. (Hg.): Die Performance Konferenz [Konferenzen 1-3, 1995-96]. Diskette. Köln o. J.

Ashton, Dore: The New York School. A Cultural Reckoning. Berkeley and Los Angeles/California 1973/[2]1992.

Assche, Christine Van (Hg.): Vidéo et après. La collection du Musée national d'art moderne. Kat. Centre Georges Pompidou. Paris 1992.

Assmann, Peter (Hg.): Valie Export. Kat. Oberösterreichisches Landesmuseum. Linz 1992.

Assmann, Peter/Kraml, Peter (Hg.): Fiktion/non-fiction – Weltanschaungen zwischen Vorstellung und Realität. Kubin-Projekt 1995. Bd. 4. Kat. OÖ. Landesgalerie. Linz 1995.

Atkinson, Terry: Introduction. In: Art-Language. May 1969, S. 1-10.

Atkinson, Terry/Baldwin, Michael: On the Material-Character/Physical-Object Paradigm of Art. In: Art-Language. February 1972, S. 51-55.

Atkinson, Terry/Baldwin, Michael: A Reiteration of an Old Art-Language View. In: Weber, John (Hg.): De Europa. Kat. John Weber Gallery. New York 1972, o. P.

Auslander, Philip: Ontology versus History: Making Distinctions Between Live and the Mediatized. In: Internet/URL: http: //webcast.gatech.edu/papers/arch/Auslander.html (20.9.1999).

Auslander, Philip: Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor/Michigan 1992/^{2}1994.
Ayres, Anne/Schimmel, Paul (Hg.): Chris Burden. A Twenty-Year Survey. Kat. Newport Harbor Art Museum. Newport Beach/California 1988.
Babich, Babette E.: On Malls, Museums and the Art World...In: Art Criticism. Vol.9/No.1. 1994, S. 93-109.
Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1979.
Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Hg. von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M. 1990.
Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Hg. von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995.
Backes, Michael: Experimentelle Semiotik in den Literaturavantgarden: Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. (Ders./Dreher, Thomas/Jäger, Georg/Jahraus, Oliver (Hg.): Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden: Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien. Bd. 1. München 2000).
Badura-Triska, Eva u. a. (Hg.): Museum moderner Kunst, Wien. Salzburg/Wien 1984.
Badura-Triska, Eva/Klocker, Hubert (Hg.): Rudolf Schwarzkogler. Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Museum des 20. Jahrhunderts. Wien 1992.
Baecker, Dirk (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a. M. 1993.
Baecker, Dirk (Hg.): Probleme der Form. Frankfurt a. M. 1993.
Baecker, Dirk/Bunsen, Frederick D./Luhmann, Niklas: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990.
Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904.
Baigell, Matthew: Dictionary of American Art. London 1980.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich: The Dialogic Imagination. Austin/Texas 1981.
Baldwin, Michael/Harrison, Charles/Ramsden, Mel: On Conceptual Art and Painting, and Speaking and Seeing: Three Corrected Transcripts. In: Art-Language. New Series Number 1. June 1994, S. 30-69.
Balkenhol, Bernhard/Ventura, Holger Kube (Hg.): Surfing Systems – Die Gunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art. Kat. Kasseler Kunstverein. Kassel 1996.
Ball, Edward: Paradise Regained. In: Contemporanea. October 1990, S. 58-63.
Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Fuga Saeculi. München/Leipzig 1927/^{2}1931/Zürich 1992.
Ballo, Guido: Lucio Fontana. Köln-Lindenthal 1971 (i.O.m.d.T.: Lucio Fontana. Turin 1970).
Baltzer, Will/Biermann, Alfons W. (Hg.): Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949-1969. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal im Von der Heydt-Museum mit dem Rheinischen Museumsamt, Abtei Brauweiler. Köln 1980.
Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-64. Ann Arbor/Michigan 1983.
Banes, Sally: Subversive Expectations. Performance Art and Paratheater in New York 1976-85. Ann Arbor/Michigan 1998.
Banes, Sally: Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body. Durham/London 1993.
Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Hanover/New England ^{4}1987.
Barnard, Roger: DIAS. Playing the Fire. In: Peace News. London. 7.10.1966, S. 5.
Barras, Vincent/Zurbrugg, Nicholas (Hg.): Poésies Sonores. Annecy 1993.

Barry, Judith: Public Fantasy. An Anthology...Kat. The Institute of Contemporary Arts. London 1991.
Bastian, Heiner (Hg.): Joseph Beuys. Zeichnungen. Kat. Nationalgalerie Berlin. Berlin 1980.
Bataille, Georges: Die Erotik. München 1994 (i.O.m.d.T. L'érotisme. Paris 1957).
Bataille, Georges: Oeuvres complètes. 12 Vol. Paris 1971-88.
Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York 1968/Berkeley ^{2}1995.
Battcock, Gregory (Hg.): New Artists Video. A Critical Anthology. New York 1978.
Battcock, Gregory/Nickas, Robert: The Art of Performance. A Critical Anthology. New York 1984.
Baudrillard, Jean: L'échange symbolique et la mort. Paris 1976.
Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg 1966.
Bear, Liza/Sharp, Willoughby: The Performer as a Persona. An Interview with Yvonne Rainer. In: Avalanche. Summer 1972, S. 46-59.
Beck, Julian: Paradise Now. Notes. The Living Theatre. In: The Drama Review. Spring 1969, S. 90-107.
Becker, Jürgen/Vostell, Wolf (Hg.): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Reinbek bei Hamburg 1965.
Becker, Wolfgang (Hg.): Der ausgestellte Künstler/Museumskunst seit 45. Ludwig Collection 1977. Neue Galerie – Sammlung Ludwig. Aachen 1977. 2 Bde.
Becker, Wolfgang (Hg.): Spuren des Heiligen in der Kunst heute II. Ulrike Rosenbach. Kat. Neue Galerie – Sammlung Ludwig. Aachen 1986.
Beeren, Wim (Hg.).: Sonsbeek ›71. Kat. Sonsbeek buiten de perken. Sonsbeek 1971. Deel 1.
Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst...Leipzig 1900.
Benamou, Michel/Caramello, Charles: Performance in Postmodern Culture. Madison/Wisconsin 1977.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt a. M. ^{10}1977.
Berger, Maurice: Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s. New York 1989.
Berger, Mark/Westwater, Angela: Meredith Monk. In: Artforum. May 1973, S. 57-63.
Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Berlin ^{2}1993.
Bergius, Hanne/Riha, Karl (Hg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. Stuttgart 1977.
Bergmann, Rudij/Rüdiger, Ulrike: Vostell. Leben=Kunst=Leben. Kat. Kunstgalerie Gera. Gera 1994.
Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994.
Bernasconi, Martina: Performing Sex. Vortrag. Performance Conference, Basel, 29.9.1996. In: Internet/URL: http://home.thing.at/performance-index/forumbernasconi.html (20.9.1999).
Bernsmeier, Uta/Klemm, Christian u. a.: Stilleben in Europa. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1979.
Bertoni, Franco: Robert Wilson. Stuttgart 1997.
Bertozzi, Barbara (Hg.): Gutai. Japanische Avantgarde/Japanese Avantgarde 1954-1965. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1991.

Besset, Maurice (Hg.): La couleur seule, l'expérience du monochrome. Kat. Musée Saint Pierre Art Contemporain. Lyon 1988.
Beuys, Joseph: Direkte Demokratie...In: Avalanche. Summer 1972, S. 12-15.
Beuys, Joseph: Jeder Mensch ein Künstler. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1975.
Bex, Florent/Friedel, Helmut (Hg.): Naakte Schoonheid – Paradoxe des Alltags. Kat. Museum van Hedendaagse Kunst. Antwerpen 1991.
Bierther, Ursula/Kuwertz, Evelyn/u. a.: Künstlerinnen international 1877-1977. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1977.
Billeter, Erika: Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich. Bern 1986.
Billeter, Erika: The Living Theatre. Paradise Now. Bern 1969.
Birringer, Johannes: Media & Performance along the border. Baltimore 1998.
Bischofberger, Christina: Jean Tinguely. Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs 1954-1968. Küsnacht/Zürich 1982.
Bischoff, Ulrich (Hg.): Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne. Kat. Staatsgalerie moderner Kunst München. München 1991.
Blei, Franz/Lavers, Annette: Aubrey Beardsley. Zeichnungen, Berlin ^{2}1966.
Blessing, Jennifer (Hg.): Rose is a Rose is Rose. Gender Performance in Photography. Kat. Salomon R. Guggenheim Museum. New York 1997.
Blistène, Bernard/David, Catherine/Pacquement, Alfred (Hg.): L'époque, la mode, la morale, la passion. Kat. Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. Paris 1987.
Block, René (Hg.): Fluxus Da Capo. 1962 Wiesbaden 1992. Kat. Nassauischer Kunstverein. Wiesbaden 1992, S. 10, 17, 33-36.
Block, René (Hg.): New York – Downtown Manhattan: SoHo. Kat. Akademie der Künste. Berliner Festwochen. Berlin 1976.
Block, René (Hg.): 1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Kat. Museum Wiesbaden/Nassauischer Kunstverein/Harlekin Art. Wiesbaden 1982.
Block, René/Knapstein, Gabriele (Hg.): Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994. Kat. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1995.
Block, Ursula/Glasmeier, Michael: Broken Music. Artists Recordworks. Kat. DAAD. Galerie Berlin 1989.
Blocker, Jane: Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile. Durham 1999.
Blumenthal, Lyn: On Art and Artists: Yvonne Rainer [interview]. Chicago 1984 (Profile. Fall 1984).
Body, Veruschka und Gabor (Hg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Video-Clip. Köln 1986.
Bois, Yve-Alain/Cowart, Jack/Pacquement, Alfred: Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1992.
Bollé, Michael/Züchner, Eva/Asmus, Gesine (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Kat. Berlinische Galerie. Berlin 1987.
Bolliger, Hans/Magnaguagno, Guido/Meyer, Raimund: Dada in Zürich. Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich ^{2}1994.
Bonk, Siegfried: Über dem Eingang ein blutiger Ochsenkopf (1963). Neu in: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.

Borden, Lizzie: Trisha Brown. Sonnabend Gallery [New York]. In: Artforum. June 1973, S. 79f.
Boulez, Pierre/Cage, John: Dear Pierre – cher John. Der Briefwechsel. Hamburg 1997 (i.O.m.d.T. Correspondances et documents. Winterthur 1990).
Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. 1999 (i.O.m.d.T. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris 1992).
Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a. M. 1998 (i.O.m.d. T. Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris 1994).
Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: Libre-échange. Paris 1994.
Bozzolla, Angelo/Tisdall, Caroline: Futurism. London ²1993.
Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg ⁸1998.
Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Bd. 17. Frankfurt a. M. 1967.
Brecht, George: Motor Vehicle Sundown (Event) (1960). Neu in: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Brecht, George/Hughes, Patrick: Die Scheinwelt des Paradoxons. Braunschweig/Wiesbaden 1978 (i.O.m.d.T. Vicious Circles and Infinity. A Panoply of Paradoxes. London 1975).
Brecht, Stefan: Dionysus in 69...In: The Drama Review. Spring 1969, S. 156-168.
Breder, Hans/Foster, Stephen C. (Hg.): Intermedia. Kat. Gallery of New Concepts, School of Art and Art History, University of Iowa. Iowa City/Iowa 1979.
Breicha, Otto (Hg.): Hermann Nitsch. projekt prinzendorf. das o.m. theater von hermann nitsch...Kat. Kulturhaus der Stadt Graz. Graz 1981.
Breicha, Otto/Klocker, Hubert: Miteinander. Zueinander. Gegeneinander. Klagenfurt 1992.
Breitwieser, Sabine (Hg.): White cube, black box… Reader zur Vortragsreihe… EA-Generali-Foundation. Wien 1996.
Breuer, Josef/Freud, Sigmund: Studien über Hysterie (1895/²1909). Frankfurt a. M. 1991.
Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Köln 1986.
Brock, Bazon: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln 1977.
Brodovitch, Alexei/Zachary, Franz (Hg.): Portfolio. The Annual of the Graphic Arts. Vol. 2. No.1. Cincinnati/Ohio 1951, o. P.
Bronson, AA/Gale, Peggy (Hg.): Performance by Artists. Toronto 1979.
Brown, Kenneth H.: The Brig. New York 1965.
Brown, Trisha/Rainer, Yvonne: A conversation about »Glacial Decoy«. In: October. Fall 1979, S. 29-37.
Bruggen, Coosje van: Bruce Nauman. New York 1988.
Bruggen, Coosje van: Claes Oldenburg. Mouse Museum/Ray Gun Wing. Kat. Museum Ludwig. Köln 1979.
Bruggen, Coosje van: Claes Oldenburg. Nur ein anderer Raum. Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1991.
Bruns, Jörg-Heiko (Hg.): Herman de Vries. Aus der Wirklichkeit. Kat. Stadthaus Ulm. Ulm 1998.

Brus, Günter: Irrwisch. Frankfurt a. M. 1971.
Brus, Günter: Stillstand – Sonnenuhr. Dichtungen, Bilddichtungen und Imprimaturen (1977-1983). Wien/München 1983 (protokolle. Bd. 2/1983).
Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern 1992.
Buchloh, Benjamin H. D. (Hg.): Dan Graham. Video-Architecture-Television. Halifax und New York 1979.
Buderer, Hans-Jürgen: Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum. Worms 1992.
Bürger, Christa und Peter/Schulte-Sasse, Jochen (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M. 1982.
Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974.
Burckhardt, Jacqueline: Laurie Anderson...In: Kunstforum. Bd. 134. Mai-September 1996, S. 213-219.
Burckhardt, Rudy/Pettet, Simon: Talking Pictures. The Photography of Rudy Burckhardt. Cambridge/Massachusetts 1994.
Burgin, Victor: Works and Commentary. London 1973.
Burnham, Jack: Beyond Modern Sculpture. New York 1968/^{5}1978.
Burnham, Jack: Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York 1974.
Burri, Peter: Performance, ein Anfang oder schon eine Mode? In: Basler Zeitung. 21.6.1978.
Butler, Judith: Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex. New York 1993.
Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990.

Cabanne, Pierre: Arman. Paris 1993.
Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp. Köln 1972 (i.O.m.d.T. Entretiens avec Duchamp. Paris 1967).
Cabanne, Pierre/Restany, Pierre: L'Avant-garde au XXe siècle. Paris 1969.
Cage, John (Hg.): 4 Musicians at Work...In: trans/formation. Nr. 1^{3}/1952, S. 168-172.
Cage, John: Silence. Lectures and Writings (1961). Middletown/Connecticut 1983.
Cage, John: Für die Vögel. Berlin 1984 (i.O.m.d.T. Pour les oiseaux. Paris 1976).
Cain, Hans-Ulrich: Dionysos – »Die Locken lang, ein halbes Weib...« Kat. Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. München 1997.
Calas, Nicolas: Bodyworks and Purpoises. In: Artforum. January 1978, S. 33-37.
Cameron, Dan: Art and Its Double. A New York Perspective. Kat. Fundación Caja de Pensiones. Madrid 1987.
Cameron, Dan (Hg.): Carolee Schneeman. Up To And Including Her Limits. Kat. The New Museum of Contemporary Art. New York 1997.
Cameron, Eric: Dan Graham. Appearing in Public. In: Artforum. November 1976, S. 66ff.
Camfield, William A.: Marcel Duchamp Fountain. The Menil Collection. Houston/Texas 1989.
Canizares, Raul: Walking with the Night. The Afro-Cuban World of Santeria. Vermont 1993.
Carnap, Rudolf: Meaning and Necessity. Chicago 1947.
Carr, Cynthia: On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century. Hanover/New England 1993.

Carr, Cynthia: A Pair of Cyber Artists Develop a Fledgling Form (1997). Neu in: Internet/URL: http: // www.cat.nyu.edu/parkbench/heartoftheweb.html (20.9.1999).
Carroll, Noel: Lucinda Childs and Company...In: Artforum. March 1974, S. 83ff.
Carroll, Noel: Joan Jonas. Making The Image Visible. In: Artforum. April 1974, S. 52f.
Caruso, Luciano/Chopin, Henri/Martini, Steliomaria (Hg.): Il Corpo di Glottide. Giornate Internazionali di Poesia. La poesia come fisicità e materia. Teatro Affratellamento. Florenz. 8.-13.4.1980. Florenz 1980.
Castelli, Luciano: Retrospektiv 20 Jahre Papierarbeiten. Kat. Galerie Tobias Hirschmann. Frankfurt a. M. 1993.
Castioriadis, Cornelis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie. Frankfurt a. M. 1990.
Caygill, Howard: Stelarc and the Chimera. Kant's Critique of Prosthetic Judgment. In: Art Journal. Spring 1997, S. 46-51.
Celant, Germano: Piero Manzoni. Catalogo Generale. Mailand 1975.
Celant, Germano: Off Media. Bari 1977.
Celant, Germano (Hg.): Claes Oldenburg. Eine Anthologie. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1996.
Charles, Daniel: Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik. Berlin 1989.
Childs, Lucinda: A Portfolio. In: Artforum. February 1973, S. 50-56.
Chopin, Henri: Poésie sonore internationale. Paris 1979.
Christoph, Horst: Alterswerk, fast schon melancholisch. In: Art. Oktober 1998, S. 98f.
Clark, Timothy J.: Jackson Pollock's Abstraction. In: Guilbaut, Serge (Hg.): Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964. Cambridge/Massachusetts 1990, S. 172-342.
Claus, Jürgen: Malerei als Aktion. Selbstzeugnisse der Kunst von Duchamp bis Tàpies. Berlin 1986.
Coleridge, Samuel Taylor: Coleridge's Miscellaneous Criticism. London 1936.
Concannon, Kevin: Yoko Ono's Cut Piece. Critical Reception. In: Internet/URL: http://webcast.gatech.edu/papers/arch/Concannon.html (20.9.1999).
Contensou, Bernadette (Hg.): 1960 Les Nouveaux Réalistes. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1986.
Conzen-Meairs, Ina (Hg.): liber maister s. Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1991.
Conzen-Meairs, Ina: Nam June Paik. Beuys Video Wall – Beuys Hat. Werkstudien der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1992.
Cooke, Lynne/Kelly, Karen (Hg.): Joseph Beuys. Arena – wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre! Dia Center for the Arts. New York/Stuttgart 1994.
Cooke, Lynne/Kelly, Karen (Hg.): Robert Lehmann Lectures on Contemporary Art. Dia Center for the Arts, New York. No.1. New York 1996.
Corris, Michael: Pierre Molinier, Cabinet Gallery, London. In: Artforum. January 1994, S. 104.
Crary, Jonathan: Allan Kaprow's »Activities«. In: Arts Magazine. September 1976, S. 78-81.
Crimp, Douglas: Joan Jonas's Performance Works. In: Studio International. July/August 1976, S. 10ff.
Crone, Rainer: Andy Warhol. Stuttgart 1970.

Crow, Thomas: The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent. New York 1996.

Damsch-Wiehager, Renate: Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute. Kat. Galerie der Stadt Esslingen. Villa Merkel. Esslingen 1995.

Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen...Diss. Technische Hochschule. Aachen 1991/Köln 1992.

Daniels, Dieter/John, Barbara: Sammlung Cremer. Kat. Museum am Ostwall. Bd. 1. Dortmund 1991.

Danto, Arthur C.: Art after the End of Art. In: Artforum. April 1993, S. 62-69.

Danto, Arthur C.: Encounters & Reflections. Art in the Historical Present. New York 1992.

Danto, Arthur C.: Die philosophische Entmündigung der Kunst. München 1993 (i.O.m.d.T. The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York 1986).

Danto, Arthur C.: Untitled Film Stills. Cindy Sherman. London 1990.

Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996 (i.O.m.d.T. Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective. New York 1992).

Danto, Arthur C.: Analytische Philosophie der Geschichte. Frankfurt a. M. 1980 (i.O.m.d.T. Analytical Philosophy of History. Cambridge 1965).

Danto, Arthur C.: Reiz und Reflexion. München 1994 (i.O.m.d.T. Encounters & Reflections. Art in the Historical Present. New York 1990).

Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M. 1991 (i.O.m.d.T. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Cambridge/Massachusetts 1981).

Daval, Jean-Luc (Hg.): Art Actuel. Skira Annuel No.1. Genf 1975.

Davis, Douglas: Artculture. Essays on the Post-Modern. New York 1977.

Davis, Douglas: Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Köln 1975 (i.O.m.d.T.: Art and the Future. New York 1973).

Debord, Guy (Hg.): Guy Debord présente Potlatch (1954-1957). Paris [2]1996.

Debord, Guy: La Société du Spectacle. Paris 1967/1992.

Decker, Edith: Paik. Video. Diss. Universität Hamburg 1985/Köln 1988.

Decker, Edith/Herzogenrath, Wulf (Hg.): Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989. Kölnischer Kunstverein. Köln 1989.

Decker, Edith/Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Kat. Deutsches Postmuseum. Frankfurt a. M./Köln 1990.

Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Aesthetica. Frankfurt a. M. 1993 (i.O.m.d.T. Logique du sens. Paris 1969).

Deleuze, Gilles: Kleine Schriften. Berlin 1980.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a. M. [8]1997 (i.O.m.d.T. L'Anti-Oedipe. Paris, erw. Auflage 1972).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Berlin 1992 (i.O.m.d.T. Mille plateaux. Paris 1980).

Demetrion, James T. (Hg.): Allan Kaprow. Kat. Pasadena Art Museum. Los Angeles 1967.

Denk, Wolfgang/Schäffer, Helmut (Hg.): Hermann Nitsch: biographische skizze. Kunst.Halle.Krems. Krems 1994.

Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I. München 1993 (i.O.m.d.T. Donner le temps 1.: La fausse monnaie. Paris 1991).

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974 (i.O.m.d.T. De la grammatologie. Paris 1967).
Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche...Graz/Wien 1986 (i.O.m.d.T. Positions. Entretiens...Paris 1972).
Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1988 (i.O.m.d.T. Marges. De la philosophie. Paris 1972).
Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1976 (i.O.m.d.T. L'écriture et la différence. Paris 1967).
Dery, Mark: Fractal Flesh. Stelarc's Aesthetic of Prosthetics (1996). In: Internet/URL: http://www.levity.com/markdery/ESCAPE/VELOCITY/author/stelarc.html (20.9.1999).
Dézsy, Thomas/Utz, Christian (Hg.): Musik. Labyrinth. Kontext. Schriftenreihe Offenes Kulturhaus des Landes Oberösterreich. Bd. 13. Linz 1995/Sonderton [Sondernummer der Zeitschrift »ton«]. März 1995.
Díaz, Lily: A Sturcturalist Analysis of Puerto Rican Santeria. In: Internet/URL: http://www.t0.or.at/0ntext/ldsanter.htm (20.9.1999).
Diderot, Denis: Philosophische Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1967.
Diederichs, Joachim: Allan Kaprow. Activity Dokumente 1968-1976. Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 1976.
Diederichs, Joachim: Zum Begriff Performance. In: Schneckenburger, Manfred (Hg.): documenta 6. Bd. 1. Kat. Fridericianum und Orangerie. Kassel 1977, S. 281ff.
Dika, Vera: Robert Longo. Performance into Film. In: Artscribe. Summer 1988, S. 72-75.
Dimitrijevic, Nena: Bruce McLean. Kat. Kunsthalle Basel. Basel 1981.
Dinkla, Söke: Geschichte der interaktiven Kunst. In: Interferenzen. Nr.1-2/1995, S. 10-15.
Dinkla, Söke: Pioniere interaktiver Kunst. Diss. Hamburg 1995/Ostfildern 1997.
Dörstel, Wilfried/Illner, Eberhard/Prieur, Renate u. a. (Hg.): intermedial kontrovers experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister 1960-1962. Historisches Archiv der Stadt Köln. Köln 1993.
Dorfles, Gillo: La Body Art. Mailand 1978.
Drechsler, Wolfgang/Weibel, Peter (Hg.): Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts. Wien 1991.
Dreher, Thomas: Ästhetik des [Nicht-]Beweises...In: Internet/URL: http://members.tripod.de/Thomas Dreher/6_Projekte_Aesthetik_Bew.1.html (20.9.1999).
Dreher, Thomas: Valie Export/Peter Weibel. Multimedial feminist art. In: Artefactum. December 1992-January/February 1993, S. 17-20.
Dreher, Thomas: Der Beobachter als Akteur von Happenings und umweltsensitiven Installationen. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Essen 1996, S. 407-429.
Dreher, Thomas: Günter Brus. Der Überblick. In: das kunstwerk. September 1986, S. 192f.
Dreher, Thomas: Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Außenwelt der Innenwelt der Außenwelt. In: Margreiter, Dorit/Pumhösl, Florian (Hg.): Die Arena des Privaten. Kat. Kunstverein München. München 1993, S. 12-31.
Dreher, Thomas: Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermedialen Präsentationsformen. In: Weibel, Peter (Hg.): Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre. Kat. Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum. Graz 1993/Köln 1994, S. 78-113.
Dreher, Thomas: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität. München 1988/Frankfurt a. M. 1992.

Dreher, Thomas: Zwischen Kunst und Lebensform. Von den Lettristen zu den Situationisten. In: Neue Bildende Kunst. Heft 6/1992, S. 11-15.
Dreher, Thomas: Raphael Montañez Ortiz. Destruktionskunst für und in selbstinstituierender Gesellschaft. In: Neue Bildende Kunst. Februar-März 1998, S. 56-63.
Dreher, Thomas: Prix Ars Electronica. Internationaler Wettbewerb für Computerkünste. Eine Ausstellung der ausgezeichneten Arbeiten 1987-1990. Siemens Kultur Programm. München 1990.
Dreher, Thomas: Traces: whatdoyoumeanandhowdoyoumeanit. Frank O'Hara. The New York School between Abstract Expressionism and Pop Art. In: Artefactum. April-May 1992, S. 14-18.
Dreher, Thomas: Peter Weibel. Polykontexturalität in reaktiver Medienkunst. Das Duoversum Raumbild-Bildraum und die Pluralisierung der Bildräume. In: Weibel, Peter: Bildwelten 1982-1995. Wien 1997, S. 33-62.
Dreher, Thomas/Loers, Veit: Flatz. Werkkatalog. Bd. 1. Galerie Mosel und Tschechow. München 1989.
Dreyfus, Charles: Happenings & Fluxus. Kat. Galerie 1900-2000/Galerie du Genie/Galerie de Poche. Paris 1989.
Drucker, Johanna: Collaboration without Object(s) in the Early Happenings. In: Art Journal. Winter 1993, S. 51-58.
Duberman, Martin: Black Mountain College. An Exploration in Community. New York 1972.
Duchamp, Marcel: Duchamp du Signe. Ecrits...Paris 1975.
Duncan, Michael: Tracing Mendieta. In: Art in America. April 1999, S. 110-113, 154.
Dunn, David (Hg.): Eigenwelt der Apparate-Welt. Pioneers of Electronic Art. Kat. Oberösterreichisches Landesmuseum Francisco Carolinum. Linz 1992.
Duve, Thierry de: Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp. Villeurbanne 1990.
Duve, Thierry de: Clement Greenberg between the Lines. Paris 1996.
Duve, Thierry de: Kant nach Duchamp (1986). In: Kunstforum. Bd.100/April-Mai 1989, S. 186-206.
Duve, Thierry de: Résonances du Readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition. Nîmes 1989.
Duve, Thierry de: Les tremblés de la réflexion. Remarques sur l'esthétique de Clement Greenberg. In: Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Automne/Hiver 1993, S. 138-158.

Eagar, Hal: Meyerhold's Visionary Theater. In: Internet/URL: http: // www.gertstein.org/hal/vrml/zon.html (20.9.1999).
Eccher, Danilo (Hg.): Hermann Nitsch. Kat. Galleria Civica di Arte Contemporanea. Trient 1992.
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972 (O.m.d.T. La struttura Assente, Mailand 1968).
Edmonds, I. G.: Art is a Hole in the Ground. In: Pacific Stars and Stripes (Zeitung der U.S. Army in Tokio), 22.10.1955, S. 16.
Ehrenberg, Felipe/Mayor, David/Wright, Terry (Hg.): Fluxshoe Addenda 72-73. Cullompton/Devon 1973.
Eisenstein, Sergei: Die Montage der Attraktionen...(1923) Neu auf dt. in: Ästhetik und Kommunikation. Dezember 1973, S. 76ff.

Elderfield, John (Hg.): American Art of the 1960s. Studies in Modern Art 1. Museum of Modern Art, New York. New York 1991
Elderfield, John (Hg.): Essays on Assemblage. Studies in Modern Art 2. Museum of Modern Art, New York. New York 1992.
Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankfurt a. M. 1982.
Elliot, Tony: Interview [with Yoko Ono] (1968). Neu in: Internet/URL: http://www.geocities.com/SoHo/Village/about_articles_timeout1968.htm (20.9.1999).
Engerth, Rüdiger: Der Wiener Aktionismus. In: protokolle. H.1. 1970, S. 152-169.
Esposito, Elena: L'operazione di osservazione. Costruttivismo e teoria di sistemi sociali. Milano 1992.
Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.): Spiel der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M. 1991.
Export, Valie: Körpersplitter. Bd. 1: Konfigurationen. Fotografien 1968-77. Linz 1980.
Export, Valie: Das Reale und sein Double: der Körper. Bern 1987.
Export, Valie/Faber, Monika (Hg.): Split: Reality VALIE EXPORT. Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien ^{2}1997.

Fairbrother, Trevor: Robert Wilson's Vision. Kat. Museum of Fine Arts. Boston/New York 1991.
Falk, David S. /Brill, Dieter R./Stork, David G.: Ein Blick ins Licht. Einblicke in die Natur des Lichts und des Sehens...Berlin 1990.
[Falk, Ray] the night of the owl: Tokyo after dark. In: The New York Times. Sunday, 8.12.1957, S. 24ff.
Farver, Jane (Hg.): Adrian Piper. Reflections 1967-1987. Kat. Alternative Museum. New York 1987.
Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur...München 1977/Köln ^{2}1987.
Feingold, Ken: The interactive art gambit. In: Internet/URL: http: // www. tech90s.net/hf/transcript/kf_10[-11].html (20.9.1999).
Feißt, Sabine: Der Begriff ›Improvisation‹ in der neuen Musik. Diss. Freie Universität Berlin 1995/Berliner Musik Studien. Bd. 14. Sinzig 1997.
Felix, Zdenek (Hg.): Marcel Odenbach. Videoarbeiten. Kat. Museum Folkwang. Essen 1981.
Feuerstein, Thomas/Schuler, Romana (Hg.): Teletopologie Österreich – Materialien zur Medienkunst. Wien 1994 (Medien. Kunst. Passagen. Heft 2/1994).
Field, Richard S. (Hg.): Mel Bochner: Thought made Visible 1966-1973. Kat. Yale University Art Gallery. New Haven 1995.
Fielding, Henry: Diary. You can't kill a chicken in the name of art. In: Sun. 1.9.1966, S. 5.
Fillitz, Hermann (Hg.): Museum moderner Kunst. Kunst der letzten 30 Jahre. Gesellschaft der Freunde moderner Kunst. Wien 1979.
Fischer, Ernst/Jäger, Georg: Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil 1. Graz 1989, S. 617-683.
Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. München 1990. 2 Bde.
Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel 1993.
Fischer-Lichte, Erika (Hg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache. Tübingen/Basel 1995.
Fischer-Lichte, Erika/Kreuder, Friedemann/Pflug, Isabel (Hg.): Theater seit den sechziger Jahren. Tübingen/Basel 1998.

Flatz, Wolfgang/Kirchhof, Silvia/Wiedemann, Christoph (Hg.): Hautnah. Selbstverständnis und Körperästhetik der achtziger Jahre. Kat. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr.13. München 1986.
Fleck, Robert (Hg.): Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Bd. 1: Die Chronik. Galerie nächst St. Stephan. Wien 1982.
Flynt, Henry: Concept Art. In: Mac Low, Jackson/Young, La Monte (Hg.): An Anthology...New York 1963/²1970, o. P.
Foerster, Heinz von: Das Gleichnis vom blinden Fleck. Über das Sehen im Allgemeinen. In: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Der entfesselte Blick...Kat. Kunstmuseum Bern 1992, S. 15-47.
Foerster, Heinz von: KybernEthik. Berlin 1993.
Foerster, Heinz von: Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. Frankfurt a. M. 1993.
Fordham, John: Jazz on CD. The Essential Guide. London ³1995.
Foster, Stephen C. (Hg.): »Event« Arts and Art Events. Ann Arbor/Michigan 1988.
Foster, Stephen C./Kuenzli, Rudolf E. (Hg.): Dada Spectrum. The Dialectics of Revolt. Iowa City/Iowa 1979.
Foucault, Michel: Zum Begriff der Übertretung [i.O.m.d.T. Préface à la transgression. In: Critique. August-September 1963]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M. 1988, S. 69-89.
Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit [Interviews]. Berlin 1978.
Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M. 1988.
Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1977 (O.m.d.T. Surveiller et punir. La naissance de la prison). Paris 1975.
Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. Stuttgart ⁴1991 (i.O.m.d.T.: Modern Architecture). London 1980.
Francis, Mark (Hg.): Günter Brus. Bild-Dichtungen. Kat. Whitechapel Gallery. London 1980.
Francke, Herbert W.: Computergraphik/Computerkunst. München 1971.
Frank, Elizabeth: Jackson Pollock. New York 1983.
Frank; Peter: Autoart: Self-indulgent? And How! In: Art News. September 1976, S. 45f.
Frank, Peter: Intermedia. Verschmelzung der Künste. Bern 1987.
Frank, Peter: Something Else Press. An Annotated Bibliography. New Paltz/New York 1983.
Franke, Rainer: Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum n'Ring des Nibelungen. Eisenach 1983.
Franz, Erich (Hg.): Jochen Gerz mit/ohne Publikum. Performances 1968-1980. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1981.
Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). Frankfurt a. M. 1991.
Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1897-1902. London 1950.
Freud, Sigmund: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe. Bd. III. Frankfurt a. M. ⁷1994.
Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (1904). Frankfurt a. M. 1954.
Freud, Sigmund: Selbstdarstellung. Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1971.
Freud, Sigmund: Zur Technik der Psychoanalyse und zur Metapsychologie. Wien 1924.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker (1912-13). Frankfurt a. M. 1991.
Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1929/30) und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1994.
Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 4. Frankfurt a. M. [9]1991/Bd. 10. Frankfurt a. M. [8]1991.
Frey, Stefan (Hg.): Mit erweitertem Auge. Berner Künstler und die Fotografie. Kat. Kunstmuseum Bern. Bern 1986.
Fried, Michael: Art and Objecthood (1967). Neu in: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art...London 1969/Berkeley [2]1995, S. 116-147.
Fried, Michael: Art and Objecthood. Essays and Reviews. New York 1998.
Fried, Michael: Jules Olitski's New Paintings. In: Artforum. November 1965, S. 36-40.
Friedman, Ken: Fluxus and concept art. In: Art and Artists. October 1972, S. 50-53.
Friedman, Ken (Hg.): The Fluxus Reader. Chichester 1998.
Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter: Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien 1997.
Fröhlich, Pea/Heilmeyer, Jens: Now. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln 1971.
Frutkin, Ren/Talley, Gordon (Hg.): The Living Theatre. In: Yale/Theatre. Spring 1969 (Special Issue).
Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin/Leipzig 1905.
Fuchs, Peter: Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit. Frankfurt a. M. 1992.
Fuchs, Peter: Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements. Frankfurt a. M. 1993.
Fuchs, Peter/Luhmann, Niklas: Reden und Schweigen. Frankfurt a. M. [2]1992.
Fuchs, Rainer (Hg.): »Self Construction«. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 20er Haus. Wien 1995.
Fuchs, Rudi H. (Hg.): Hermann Nitsch. das orgien mysterien theater 1960-1983. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum. Eindhoven 1983.

Gauthier, Xavière: Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit. Wien/Berlin 1980 (i.O. Paris 1971).
Gautier, Blaise (Hg.): Hans Bellmer. Kat. Centre National d'Art Contemporain. Paris 1971.
Geldzahler, Henry: Making It New. Essays, Interviews and Talks. New York 1994.
Geldzahler, Henry (Hg.): New York Painting and Sculpture: 1940-1970. Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1969.
Geldzahler, Henry: Theater by Painters (1965-66). Neu in: Geldzahler, Henry: Making It New. Essays, Interviews and Talks. New York 1994, S. 26-33.
Gena, Peter/Brent, Jonathan (Hg.): A John Cage Reader in celebration of his 70th birthday. New York 1982.
Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Frankfurt a. M. 1986 (i.O.m.d.T. Les Rites de Passage. Den Haag 1909).
Gerbel, Karl (Hg.): Out of Control. Kat. Ars Electronica ›91. Brucknerhaus. Linz 1991.
Gerbel, Karl/Weibel, Peter (Hg.): Die Welt von Innen. Endo und Nano. Kat. Ars Electronica 92. Brucknerhaus. Linz 1992.

Gerritsen, Rob: Dennis Oppenheim. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1974.
Geyrhofer, Friedrich/Pataki, Heidi: Gespräch mit Otto Mühl. In: Wiener. Sonderdruck Wiener Aktionismus. Wien 1981, S. 34-41.
Girshausen, Theo u. a.: Theaterlexikon. Bd. 2. München 1996.
Glasenapp, Helmuth von: Die nichtchristlichen Religionen. Frankfurt a. M. 1957.
Glasersfeld, Ernst von: Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme. Frankfurt a. M. 1996 (i.O.m.d.T. Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning. London 1995).
Glozer, Laszlo (Hg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Kat. Museen der Stadt Köln/Kölner Messe. Köln 1981.
Glusberg, Jorge: Body Art/Performance. In: D'Ars. Dezember 1979, S. 16-29.
Goertz, Heinrich: Erwin Piscator. Reinbek bei Hamburg [3]1995.
Goetz, Ingvild (Hg.): New York Painters. Kat. Sammlung Goetz. München 1993.
Gohr, Siegfried (Hg.): Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940. Kat. Museum Ludwig. Köln 1986.
Goldberg, Lenore: Myth and Ritual. In: Art and Artists. August 1973, S. 22-27.
Goldberg, RoseLee: Trisha Brown. Brooklyn Academy of Music. In: Artforum. January 1997, S. 88.
Goldberg, RoseLee: Performance. The Art of Notation. In: Studio International. July/August 1976, S. 54-58.
Goldberg, RoseLee: Performance. Live Art since the 60s. London 1998.
Goldberg, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present. London [2]1988.
Goldberg, RoseLee: Public Performance: Private Memory. In: Studio International. July/August 1976, S. 19-23.
Goldberg, RoseLee: Space as Praxis. In: Studio International. September/October 1975, S. 130-135.
Goldstein, Ann/Rorimer, Anne: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975. Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles. Los Angeles 1995.
Golub, Adrienne: The Missing Link...In: Art Criticism. Vol. 12. No.1. 1997, S. 5-35.
Gombrich, Ernst H.: Art and the Language of Emotions. In: Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Vol. 36. London 1962, S. 215-234.
Gooding, Mel: Bruce McLean. Oxford 1990.
Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis/Indiana [2]1976.
Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M. [4]1998 (i.O.m.d.T. Ways of Worldmaking. Indianapolis 1978).
Goodnough, Robert: Pollock Paints a Picture. In: Art News. May 1951, S. 38-41, 60f.
Goossen, E. C.: The Art of the Real. USA 1948-1968. Kat. The Museum of Modern Art, New York. New York 1968.
Gordon, Mel (Hg.): Dada Performance. New York 1987.
Gorgole, Christian/Ronte, Dieter/Zweite, Armin (Hg.): Hermann Nitsch. Das bildnerische Werk. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1988.
Gorsen, Peter: Das Bild Pygmalions. Kunstsoziologische Essays. Reinbek bei Hamburg 1969.
Gorsen, Peter: Adolf Frohner. Körperrituale. Monografie und Werkkatalog. Wien/München 1975.

Gorsen, Peter: Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1969.
Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1987.
Gorsen, Peter/Molinier, Pierre: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen. München 1972.
Gottberg, Dagmar von (Hg.): Fluxuszug. Das mobile Museum Vostell. Berlin/Hamburg/Wuppertal 1981.
Gottlieb, Saul (Hg.): The Living Theatre in Exile. Amsterdam 1966.
Graham, Dan: Two Consciousness Projection(s). In: Arts Magazine. December 1974, S. 63-66.
Graham, Dan: Performance 1. New York 1970.
Graham, Dan: Signs. In: Artforum. April 1981, S. 38-43.
Graham, Dan: Rock My Religion. Writings and Art Projects 1965-1990. Cambridge/Massachusetts 1993.
Grainville, Patrick: Georges Mathieu. Kat. Château-Musée de Boulogne-sur-Mer. Boulogne-sur-Mer 1992.
Gravel, Claire: Jochen Gerz: Répondre...In: Parachute. Automne 1978, S. 49ff.
Greenberg, Clement: After Abstract Expressionism (1962/rev. 1969). Neu in: Greenberg, Clement: The Collected Essays and Criticism. Vol. 4...Chicago/London 1993/[2]1995, S. 121-134 (Erstfassung); Geldzahler, Henry (Hg.): New York Painting and Sculpture: 1940-1970. Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1969, S. 360-371 (revidierte Fassung).
Greenberg, Clement: Art and Culture. Boston 1961/1984.
Greenberg, Clement: The Collected Essays and Art Criticism. Vol. 1-4. Chicago 1986/[2]1988-1993/[3]1995.
Greenberg, Clement: Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste. New York 1999.
Greenberg, Clement: Intermedia. In: Arts Magazine. October 1981, S. 92f.
Grenier, Catherine (Hg.): Günter Brus. Limite du visible. Kat. Centre Georges Pompidou. Paris 1994.
Grenier, Catherine (Hg.): Pierre Klossowski. Rétrospective 1950-1990. Kat. Centre National des Arts Plastiques. Paris 1990.
Grenier, Catherine (Hg.): Robert Morris 1961-1994. Kat. Centre George Pompidou. Paris 1995.
Gresty, Hilary (Hg.): 1965 to 1972 – when attitudes became form. Kat. Kettle's Yard Gallery. Cambridge 1984.
Groh, Klaus (Hg.): If I had a mind...Köln 1971.
Gropius, Water: Apollo in der Demokratie. Mainz 1967.
Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. Berlin 1994 (i.O.m.d.T. Towards a Poor Theatre. Holstebro 1968).
Grüterich, Marlis: Performance-Musik-Demonstration. Kunst, die sich nach dem Evolutionsprinzip orientiert (1974). Neu und erweitert in: Kunstforum. Bd. 13/Februar-April 1975, S. 130-166.
Guattari, Félix: Jean-Jacques Lebel: Retour d'exil. Peintures. Dessins. Collages. 1954-88. Kat. Galerie 1900-2000. Paris 1988.
Günther, Gotthard: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik. Bd. II. Hamburg 1979.

Güthlein, Klaus/Masche, Franz (Hg.): Begegnungen. Festschrift für Anselm Riedl. Worms 1993.
Guilbaut, Serge (Hg.): Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964. Cambridge/Massachusetts 1990.
Gulden, Alfred/Madelung, Eva/Nemetschek, Peter (Hg.): Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde. München 1971.
Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985.
Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: Die Zeit. 19.9.1980, S. 47f.
Habermas, Jürgen: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt a. M. 1983.
Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a. M. [2]1982. 2 Bde.
Haenlein, Carl-Albrecht (Hg.): Arnulf Rainer. Retrospektive 1950-1977. Kat. Kestner-Gesellschaft. Hannover 1977.
Haenlein, Carl-Albrecht/Körber, Marie-Luise (Hg.): Wolf Vostell. Kat. Kestner-Gesellschaft. Hannover 1977.
Hainley, Bruce: Legend of the Fall. In: Artforum. March 1999, S. 90-95, Cover.
Hall, Doug/Fifer, Sally: Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York 1990.
Hamilton, Richard: Collected Words 1953-1982. London 1982.
Hamon-Siréjols, Christine (Hg.): Le Constructivisme au Théâtre. Paris 1992.
Hansen, Al: Life in Destruction. In: Art and Artists. August 1966, S. 32-35.
Hansen, Al: London: Destruction in Art Symposium. In: Arts Magazine. November 1966, S. 53f.
Hansen, Al: A Primer of Happenings and Time/Space Art. New York 1965.
Hansen, Al: Incomplete Requiem for W.C. Fields. New York 1966.
Hapgood, Susan (Hg.): Neo-Dada. Redefining Art, 1958-62. Kat. Scottsdale Center for the Arts. Scottsdale/Arizona 1995.
Harlan, Volker: Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys. Stuttgart 1986.
Harlan, Volker/Schata, Peter/Rappmann, Rainer: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976/[2]1980.
Harpham, Geoffrey Galt: On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton/New Jersey 1982.
Harris, Mary Emma: The Arts at Black Mountain College. Cambridge/Massachusetts [2]1988.
Harrison, Charles: Essays on Art & Language. Oxford 1991.
Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford [4]1993.
Harten, Jürgen u. a. (Hg.): Kunstjahrbuch. Nr.1. Hannover/Wien 1970.
Harten, Jürgen: Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1995. 2 Bde.
Haskell, Barbara/Hanhardt, John G.: Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964. Kat. Whitney Museum of American Art. New York 1984.
Haskell, Barbara/Hanhardt, John G.: Yoko Ono. Arias and Objects. Salt Lake City 1991.

Hattinger, Gottfried/Weibel, Peter (Hg.): Ars Electronica 88. Kunst der Szene. Kat. Brucknerhaus Linz. Linz 1988.
Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada. Gießen 1972/[2]1980/[3]1992.
Haynes, Deborah J.: Bakhtin and the Visual Arts. Cambridge/Massachusetts 1995.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik (1835). In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15. Frankfurt a. M. 1970.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15. Frankfurt a. M. 1970.
Hegyi, Lóránd/Schrage, Dieter (Hg.): Jean-Jacques Lebel. Bilder, Skulpturen, Installation. Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. 20er Haus. Wien 1998.
Heidegger, Martin: Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis (1936-39). In: Ders.: Gesamtausgabe. 3. Abteilung. Bd.65. Frankfurt a. M. [2]1994.
Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. 3. Abteilung. Bd. 65. Frankfurt a. M. [2]1994.
Hein, Birgit: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1971.
Heiss, Alana: Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90. Kat. The Institute for Contemporary Art. P. S. 1 Museum. New York 1992.
Heller, Martin/Reck, Hans Ulrich (Hg.): »Ästhetik« nach der Aktualität des Ästhetischen. Ein Symposium zur Perspektive der Kulturentwicklung aus Anlaß des 60. Geburtstags von Bazon Brock. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich 1997.
Hendricks, Jon: Fluxus Codex. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. New York 1988.
Hendricks, Jon (Hg.): Fluxus etc. Addenda I (Bd. 1).The Gilbert and Lila Silverman Collection. New York 1983.
Hendricks, Jon (Hg.): Fluxus etc. Addenda II (Bd. 2). The Gilbert and Lila Silverman Collection. Kat. Baxter Art Gallery. California Institute of Technology. Pasadena/California 1983.
Hendricks, Jon: Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection. Kat. Cranbrook Academy of Art Museum. Bloomfield/Michigan 1981.
Hendricks, Jon/Prinz, Ursula: Fluxus: Kleines Sommerfest/Neo-Dada in der Musik/Internationale Festspiele Neuester Musik/Festum Fluxorium Fluxus. In: Bollé, Michael/Züchner, Eva/Asmus, Gesine (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Kat. Berlinische Galerie. Berlin 1987, S. 492-517.
Hendricks, Jon/Toche, Jean: GAAG. The Guerilla Art Action Group 1969-1976. A Selection. New York 1978.
Henri, Adrian: Environments and Happenings. London 1974.
Herder, Johann Gottfried: Sämmtliche Werke. Hg. v. Suphan, Bernhard/Redlich, Carl/Steig, Reinhold. Bd. 8. Berlin 1892.
Herzogenrath, Wulf: Nam June Paik. Fluxus, Video. München 1983.
Herzogenrath, Wulf (Hg.): Nam June Paik. Werke 1946-1976. Musik-Fluxus-Video. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1977.
Herzogenrath, Wulf (Hg.): Raum Zeit Stille. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1985.
Herzogenrath, Wulf (Hg.): Selbstdarstellung. Künstler über sich. Düsseldorf 1973.
Herzogenrath, Wulf (Hg.): Videokunst in Deutschland 1963-1982. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1982.
Herzogenrath, Wulf/Kraus, Stefan (Hg.): Bauhaus Utopien – Arbeiten auf Papier. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1988.

Herzogenrath, Wulf/Lueg, Gabriele (Hg.): Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1986.
Hess, Thomas B.: Barnett Newman. Kat. The Museum of Modern Art. New York 1979.
Hesse, Mary: Models and Analogies in Science. Notre Dame 1966.
Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale and Edwardsville 1984.
Higgins, Dick: Jefferson's Birthday/Postface. New York 1964 (Anmerkungen mit Paginierung von "Postface").
Higgins, Dick: Statement on Intermedia. In: dé-coll/age. No.6. Juli 1967, o. P.
Higgins, Dick: Selected Early Works 1955-64. Galerie Ars Viva! Berlin 1982.
Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden 1893/^{10}1961.
Hirner, René (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute. Kat. Kunstmuseum Heidenheim. Heidenheim 1997.
Hoffmann, Justin: Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität. München 1995.
Hoffmann, Justin: Gustav Metzger und die Autodestruktive Kunst. In: Artis. Mai 1991, S. 40-45.
Hoffmann, Justin: Zerstörung für die Zukunft. In: springer. Dezember 1996, S. 48-53.
Hoffmann, Ludwig (Hg.): Erwin Piscator. Le Théâtre Politique 1920-1966. Kat. Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, Hôtel van de Velde. Brüssel 1972.
Hoffmann, Theodore: Grotowski and Schechner. The servitudes of freedom. In: Art in America. March-April 1971, S. 74-81.
Hofmann, Hans: Search for the Real and other Essays. Cambridge/Massachusetts ^{2}1967.
Hofmann, Werner (Hg.): Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1981.
Hofmann, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1983.
Hofmann, Werner: Die Wiener Aktionisten. In: Hofmann, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1983, S. 641-647.
Holeczek, Bernhard (Hg.): Arman. Parade der Objekte. Retrospektive 1955 bis 1982. Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. Hannover 1982.
Holenstein, Elmar: Einführung. Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. In: Jakobson, Roman: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt a. M. ^{3}1993, S. 7-60.
Hollein, Hans (Hg.): Valie Export. Kat. Biennale di Venezia. Venedig 1980/Galerie in der Staatsoper, Wien. Wien 1980.
Hollier, Denis: Against Architecture. The Writings of Georges Bataille. Cambridge/Massachusetts 1989.
Holquist, Michael: Dialogism. Bakhtin and his World. London ^{3}1994.
Holsten, Sigmar: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1978.
Honisch, Dieter: Uecker. Stuttgart 1983.
Honnef, Klaus: Cindy Sherman. In: Kunstforum. Bd. 60/April 1983, S. 105-121.
Hopps, Walter (Hg.): Robert Rauschenberg. Kat. National Collection of Fine Arts. Smithsonian Institution. City of Washington 1976.
Hopps, Walter: Robert Rauschenberg. The Early 1950s. Kat. The Corcoran Gallery of Art. Washington D.C. 1991.

Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wien 1995.
Huber, Hans-Dieter: Interview mit Niklas Luhmann. In: Texte zur Kunst. Herbst 1991, S. 120-133.
Huebler, Douglas: Variable Piece 4. New York 1973.
Huelsenbeck, Richard: Die dadaistische Bewegung. Eine Selbstbiographie. In: Die neue Rundschau. Bd. 2. Heft 8. 31.8.1920, S. 972-979.
Huelsenbeck, Richard: En avant dada. Eine Geschichte des Dadaismus. Hannover 1920/Hamburg ^{2}1978.
Huelsenbeck, Richard: Dada Almanach. Berlin 1920/Hamburg 1987.
Hünnekens, Annette: Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst. Köln 1977.
Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956 (i.O.m.d.T. Homo Ludens. Leiden 1938).
Hulten, Pontus (Hg.): Paris – New York. Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris 1977.

Iles, Chrissie: Yoko Ono. Have you seen the horizon lately? Kat. Museum of Modern Art Oxford. Oxford 1997.
Inboden, Gudrun (Hg.): Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung/The Making of Meaning. Texte und Dokumentationen der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswahl. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1981.
Inboden, Gudrun/Kellein, Thomas: Ad Reinhardt. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985.
Inga-Pin, Luciano: Performances. Happenings, Actions, Events, Activities, Installations. Padua 1978.
Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien (Hg.): Art & Language & Luhmann. Wien 1997.

Jackson, Martha (Hg.): New Forms – New Media 1. Kat. Martha Jackson Gallery. New York 1960.
Jäger, Georg: Kokoschkas »Mörder Hoffnung der Frauen«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. Bd. 32/1982. Heft 2, S. 215-233.
Jährling, Rolf: Galerie Parnass, Wuppertal. In: Kunstforum. Bd. 104. November-Dezember 1989, S. 220-224.
Jahraus, Oliver: Die Aktion im Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. (Backes, Michael/Dreher, Thomas/Jäger, Georg/Jahraus, Oliver (Hg.): Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden: Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien. Bd. 2. München 2000).
Jakobson, Roman: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt a. M. ^{3}1993.
Jakobson, Roman/Gadamer, Hans-Georg/Holenstein, Elmar: Das Erbe Hegels II. Frankfurt a. M. 1984.
Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York 1993.
Jaschke, Gerhard (Hg.): Reizwort Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater im Spiegel der Presse 1985-1995. Wien 1995.
Jensen, Jens Christian (Hg.): Fabrizio Plessi. Kunsthalle zu Kiel. Kiel 1977.

Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993. Kat. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1993.
Jocks, Heinz-Norbert: Hermann Nitsch. Über Blut, Fleich und Gedärme in Kunst und Literatur [Interview]. In: Kunstforum. Bd. 140/April-Juni 1998, S. 157-167.
Johnson, Ellen H.: American Artists on Art from 1940 to 1980. New York 1982.
Johnson, Ellen H.: Claes Oldenburg. Harmondsworth/Middlesex 1971.
Johnson, Ken: Machine Dreams. In: Art in America. July 1995, S. 58-61.
Jonas, Joan: Scripts and Descriptions 1968-1982. University Art Museum. University of California. Berkeley 1983.
Jonas, Joan/Jong, Constance de: Organic Honey's Visual Telepathy. In: The Drama Review. June 1972.
Jones, Amelia: Body Art. Performing the Subject. Minneapolis/Minnesota 1998.
Jones, Amelia: »Clothes Make the Man.« The Male Artist as a Performative Function. In: Oxford Art Journal. No. 2/1995, S. 18-32.
Jones, Amelia: Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. In: Art History. December 1994, S. 546-584.
Jones, Amelia: Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp. Cambridge/Massachusetts 1994.
Joselit, David/Sussman, Elisabeth: Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture. The Institute of Contemporary Art. Boston 1986.
Judd, Donald: Complete Writings 1959-1975. New York 1975.
Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke. Bd. 7. Olten/Freiburg i. Br. [2]1974/Bd. 9. Olten/Freiburg i. Br. 1976.
Junker, Howard: Joan Jonas. The Mirror Staged. In: Art in America. February 1981, S. 86-95.
Jurt, Joseph: Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Bd. 5. 1981, S. 454-479.

Kämpfer, Frank: »Der rote Keil«. Das politische Plakat. Theorie und Geschichte. Berlin 1985.
Kaido, Kazuo (Hg.): Reconstructions. Avant-Garde Art in Japan 1945-1965. Kat. Museum of Modern Art Oxford. Oxford 1985.
Kambartel, Walter: Jackson Pollock: Number 32. 1950. Stuttgart 1970.
Kamber, André/Saner, Hans/Ameline, Jean-Paul: Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri. Kat. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou. Paris 1990.
Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart 1955.
Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (1912). Bern [6]1959.
Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche (1926). Bern-Bümplitz 1973.
Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.): Der Blaue Reiter. München 1912/1965.
Kaplan, Rachel (Hg.): Anna Halprin. Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance. Hanover/New England 1995.
Kaprow, Allan: Experimental Art. In: Art News. March 1966, S. 60-63, 77.
Kaprow, Allan: Where Art Thou, Sweet Muse? (I'm Hung Up At the Whitney). In: Arts Magazine. February 1967, S. 40f.
Kaprow, Allan: Assemblage, Environments and Happenings. New York 1966.
Kaprow, Allan: Calling. A Big Little Book. New York 1967.

Kaprow, Allan: Chicken. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Kaprow, Allan: Collagen, Environments, Videos, Broschüren, Geschichten, Happening- und Activity-Dokumente 1956-86. Kat. Museum am Ostwall. Dortmund 1986.
Kaprow, Allan: The Demi-Urge: Something to take place: a happening. In: The Anthologist. Vol. 30/Nr.4. 1959, S. 4-24.
Kaprow, Allan: Easy. In: Art in America. July-August 1974, S. 73ff.
Kaprow, Allan: Essays on The Blurring of Art and Life. Berkeley 1993.
Kaprow, Allan: An Exhibition. Kat. The Hansa Gallery. New York 1958.
Kaprow, Allan: Some Recent Happenings. New York 1966.
Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock (1958). Neu in: Kaprow, Allan: Essays on The Blurring of Art and Life. Berkeley 1993, S. 1-9.
Kaprow, Allan: 2 Measures. Turin 1975.
Kaprow, Allan: Some Observations on Contemporary Art. In: Jackson, Martha (Hg.): New Forms – New Media 1. Kat. Martha Jackson Gallery. New York 1960, o. P.
Kaprow, Allan: Participation Performance. In: Artforum. March 1977, S. 24-29.
Kaprow, Allan: Push and Pull. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Kaprow, Allan: Self-Service. A Happening [Script] (May 1966). In: dé-coll/age. No.6. Juli 1967, o. P. (Neu in: Drama Review. Spring 1968, S. 160-164).
Kaprow, Allan: The Shape of the Art Environment. How anti form is »Anti Form«? In: Artforum. Summer 1968, S. 32f.
Kaprow, Allan: Sweeping. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Kaprow, Allan: Tree. A Happening [Script]. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Kaprow, Allan: Words. Kat. Smolin Gallery. New York 1962.
Kaprow, Allan: Words. An Environment. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Kaprow, Allan/Segal, George/Siegel, Jeanne: Environments and Happenings (1966). In: Siegel, Jeanne: Artwords. Discourse on the 60s and 70s. New York ²1992, S. 166-178.
Kardon, Janet: Laurie Anderson. Works from 1969 to 1983. Kat. Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia 1983.
Karia, Bhupendra (Hg.): Yayoi Kusama. A Retrospective. Kat. Center for International Contemporary Arts. New York 1989.
Karmel, Pepe (Hg.): Robert Morris. The Felt Works. Kat. Grey Art Gallery and Study Center, New York University. New York 1989.
Kaye, Nick: Art into Theatre. Performance Interviews and Documents. Amsterdam 1996.
Kaye, Nick: Postmodernism and Performance. New York 1994.
Kellein, Thomas: Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo. Stuttgart 1989.
Kellein, Thomas: Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1986.
Keller, Holm: Robert Wilson. Frankfurt a. M. 1997.
Kelley, Jeff: Reinventing his Past. In: Art in America. June 1994, S. 80-83.
Kern, Hermann/Vogel, Carl: Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz. Kat. Kunstraum München e.V. München 1976.
Kersting, Hannelore: Kunst der Gegenwart. 1960 bis Ende der 80er Jahre. Bestandskatalog. Kat. Städtisches Museum Abteiberg. Mönchengladbach 1988.
Kirby, Michael: The Art of the Time. Essays on the Avant-Garde. New York 1969.
Kirby, Michael: Happenings. An illustrated anthology. New York 1965.
Kirby, Michael: Futurist Performance...New York 1971.
Kirkham, Pat: Charles and Ray Eames. Cambridge/Massachusetts 1995.

Kirkpatrick, Gail B.: Tanztheater und bildende Kunst nach 1945...Diss. Univ. Münster 1986/Würzburg 1996.
Klagenfurt, Kurt: Technologische Zivilisation und transklassische Logik...Frankfurt a. M. 1995.
Klassen, Norbert: PerformanceArtNetzwerk. Wabern-Bern 1992.
Klauke, Jürgen: Fotosequenzen 1972-1980. Die Schwarz-Weiß-Sequenzen. Frankfurt a. M. 1982.
Klauke, Jürgen: Phantomempfindung. Kat. The Museum of Modern Art. Saitama 1997.
Klein, Yves: Journal du Dimanche. Le journal d'un seul jour. Numéro unique. 27.11.1960. Neu in: Zero. Nr.3. Juli 1961.
Klocker, Hubert: Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie. Masch. schr. Diss. Universität Wien. Wien 1983.
Klocker, Hubert: Wiener Aktionismus. Bd. 2: Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien. Wien 1989.
Klotz, Volker/Weibel, Peter (Hg.): Jeffrey Shaw – a user's manual. From expanded Cinema to Virtual Reality. Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe/Ostfildern-Ruit 1997.
Klüver, Billy: Nine Evenings of Theatre and Engineering. Part 2. In: Artforum. February 1967, S. 31ff.
Klüver, Billy/Martin, Julie: Four Difficult Pieces. In: Art in America. July 1991, S. 80-99, 138.
Koch, Gertrud (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt a. M. 1995.
Koch, Stephan: Performance, A Conversation. In: Artforum. December 1972, S. 53-58.
Köcher, Helga: Hermann Nitsch...80. Aktion...In: Kunstforum. Bd. 73/74. Juni-August 1984, S. 262-279.
König, Kasper (Hg.): Otto Mühl. Arbeiten auf Papier aus den 60er Jahren. Kat. Portikus. Frankfurt a. M. 1992.
Køpcke, Arthur: begreifen, erleben. Gesammelte Schriften. Köln u. a. 1994.
Kokoschka, Oskar: Schriften 1907-1955. München 1956.
Koplos, Janet: How Japanese Is It? In: Art in America. January 1995, S. 78-85, 124.
Koplos, Janet: The Phoenix Returns. In: Art in America. February 1999, S. 92-97.
Kostelanetz, Richard: John Cage. Köln 1973 (i.O. New York 1970).
Kostelanetz, Richard: John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln 1989 (i.O.m.d.T.: Conversing with Cage. New York 1988).
Kostelanetz, Richard (Hg.): Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. London 1992.
Kostelanetz, Richard (Hg.): The Dictionary of the Avant-Gardes. Pennington/New Jersey 1993.
Kostelanetz, Richard (Hg.): Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition. New York 1975.
Kostelanetz, Richard: American Imaginations...Berlin 1983.
Kostelanetz, Richard: On Innovative Performance(s). Three Decades of Recollections on Alternative Theater. Jefferson/North Carolina 1994.
Kostelanetz, Richard: The Theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed means performances. New York 1968.

Kozloff, Max: The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Samaras. In: Artforum. June 1973, S. 58-66.
Kozloff, Max: Pygmalion Reversed. In: Artforum. November 1975, S. 30-37.
Krämer, Sybille (Hg.): Über Medien: Geistes- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Berlin 1998.
Kraft, Hartmut: Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. München 1995.
Krauss, Rosalind: On Frontality. In: Artforum. May 1968, S. 40-46.
Krauss, Rosalind: Notes on the Index. Seventies Art in America [Part 1]. In: October. Spring 1977, S. 68-81.
Krauss, Rosalind: Passages in Modern Sculpture. New York 1977/Cambridge/Massachusetts [11]1994.
Krauss, Rosalind: Sense and Sensibility. Reflection on ›60s Sculpture. In: Artforum. November 1973, S. 43-53.
Krauss, Rosalind: Paul Sharits. Stop Time. In: Artforum. March 1973, S. 60f.
Krauss, Rosalind: Cindy Sherman 1975-1993. New York 1993.
Krauss, Rosalind: The Optical Unconscious. Cambridge/Massachusetts 1993.
Krauss, Rosalind: Video. The Aesthetics of Narcissism. In: October. Spring 1976, S. 50-64.
Krauss: Rosalind: A View of Modernism. In: Artforum. September 1972, S. 48-51.
Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997.
Krens, Thomas (Hg.): Robert Morris. The Mind/Body Problem. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum/Guggenheim Museum Soho. New York 1994.
Krieger, David J.: Kommunikationssystem Kunst. Wien 1997.
Kristeva, Julia (Hg.): Essays in Semiotics/Essais de Sémiotique. Den Haag/Paris 1971.
Kristeva, Julia: Sémiotiké. Recherches pour une Sémanalyse. Paris 1969.
Krohn, Wolfgang/Küppers, Günter (Hg.): Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung. Frankfurt a. M. [2]1992.
Krueger, Myron W.: Artificial Reality II. Reading/Massachusetts 1991.
Krüger, Walther: Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik. Regensburg 1971.
Krull, Craig/Morgan, Robert C.: Action/Performance and the Photograph. Kat. Craig Krull Gallery. Santa Monica/California 1993.
Kruntorad, Paul: Phantastischer Realismus und Aktionismus. Zur Rezeptionsgeschichte der österreichischen Nachkriegskunst. München 1990.
Kultermann, Udo: Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia. Tübingen 1970.
Kurnitzky, Horst (Hg.): Notizbuch 3: Kunst Gesellschaft Museum. Berlin 1980.
Kuspit, Donald Burton: The New Subjectivism. Art in the 1980s. Ann Arbor/Michigan 1988.

Lacan, Jacques: Ecrits. Vol. 1. Paris 1966/Vol. 2. Paris 1971.
Läng, Hans: Kulturgeschichte der Indianer Nordamerikas. Göttingen 1991.
LaFarge: Did Anyone Bring a Word or an Ax? Towards an Id Theater (1997). In: Internet/URL: http://idea.ucdavis.edu/caa/id.html (20.9.1999).
LaFarge, Antoinette: A World Exhilarating and Wrong: Theatrical Improvisation on the

Internet (1995). Neu in: Internet/URL: http://www.walrus.com/~forger/other/leo95.html (20.9.1999).
Lambert, Carrie: Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's »Trio A«. In: October. Summer 1999, S. 87-112.
Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien 1992.
Landes, Brigitte (Hg.): Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater...München 1989.
Landy, Leigh (Hg.): Technology. Amsterdam 1992.
Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1973 (i.O.m.d.T. Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris 1967).
Lauf, Cornelia/Hapgood, Susan (Hg.): FluxAttitudes. Kat. Hallwall Contemporary Arts Center. Buffalo/New York 1991.
Leach, Robert: Vsevolod Meyerhold. Cambridge/Massachusetts 1989.
Lebel, Jean-Jacques: Anmerkungen zum politischen Straßentheater, Paris 1968, 1969. In: Vostell, Wolf (Hg.): Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg 1970, o. P.
Lebel, Jean-Jacques: Le happening. Paris 1966.
Lebel, Jean-Jacques u. a.: Plays and Happenings (New Writers IV), London 1967.
Lebel, Jean-Jacques: Poésie directe. Des Happenings à Polyphonix. Paris 1994.
Léger, Fernand: Mensch Maschine Malerei. Bern 1971.
Lenk, Hans: Einführung in die Erkenntnistheorie. München 1998.
Lenk, Hans: Schemaspiele. Über Schemainterpretationen und Interpretationskonstrukte. Frankfurt a. M. 1995.
Lentz, Michael: Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. Wien 2000. 2 Bde.
Lesák, Barbara: Die Vereinigung der Künste in den Theatervisionen der frühen Moderne. Vom synästhetischen Theater Kandinskys zur mechanischen Schaumaschinerie von El Lissitzky. In: Hattinger, Gottfried/Weibel, Peter: Ars Electronica 88. Kunst der Szene. Kat. Brucknerhaus Linz. Linz 1988, S. 29-46.
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). Stuttgart 1964/1976.
Leve, Manfred: Aktionen. Vernissagen. Personen. Köln 1982.
Levine, Edward: In Pursuit of Acconci. In: Artforum. April 1977, S. 38-41.
Licht, Ira (Hg.): Bodyworks. Kat. Museum of Contemporary Art. Chicago 1975.
Lichtenstein, Therese: Private Spectacle...Pierre Molinier. In: Art in America. November 1996, S. 51, 53.
Lieberknecht, Hagen (Hg.): Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln. Kat. Kunstverein St. Gallen. St. Gallen, 1971.
Lingner, Michael: Die Konvergenz der Künste. Materialien zur Aktualität P. O. Runges. In: Kunstforum. Bd.24. Nr.6/1977, S. 174-189.
Lippard, Lucy: From the Center. Feminist Essays on Women's Art. New York 1976.
Lippard, Lucy R.: Overlay. Contemporary Art and the Art of the Prehistory. New York 1983/^{2}1995.
Lippard, Lucy: Talking Pictures, Silent Words...In: Art in America. May-June 1977, S. 86-90.
Lippard, Lucy: Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...New Yrok 1973.

Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC. Die KatalogAnthologie der 80er Jahre. Kat. Kunsthalle und Kunstmuseum Bern. Bern 1985.
Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Der entfesselte Blick...Kat. Kunstmuseum Bern 1992.
Lischka, Gerhard Johann: Jürgen Klauke. In: Kunstforum. Bd. 88/Mai-April 1987, S. 204-240.
Lischka, Gerhard Johann: Performance und Performance Art. In: Kunstforum. Bd. 96/August-Oktober 1988, S. 64-193.
Livingston, Jane: Los Angeles. In: Artforum. November 1967, S. 65f.
Loeffler, Carl, E./Tong, Darlene (Hg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco 1989.
Loers, Veit/Schwarz, Dieter: Wiener Aktionismus. Bd. 1: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965. Kat. Museum Fridericianum. Kassel 1988.
Loisy, Jean de (Hg.): Hors limites. L'art et la vie 1952-1994. Kat. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris 1994.
Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Leipzig 1981.
Lotringer, Sylvère: New Yorker Gespräche. Berlin 1983.
Lucian: True History [i.O.m.d.T.: Vera Historia]. London 1894.
Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung. München ^{2}1998.
Lütgens, Annelie: Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1995.
Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern 1994.
Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen 1992.
Luhmann, Niklas: Erkenntnis als Konstruktion. Bern 1988.
Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997.
Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik...Bd. 1-2. Frankfurt a. M.1993.
Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995.
Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Delfin. III/1984, S. 51-69.
Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: Delfin. Bd. VII/1986, S. 6-15.
Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M. 1987.
Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: Baecker, Dirk/Bunsen, Frederick D./Luhmann, Niklas: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7-45.
Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. ^{2}1994.
Luhmann, Niklas: Zeichen als Form. In: Baecker, Dirk (Hg.): Probleme der Form. Frankfurt a. M. 1993, S. 45-69.
Luhmann, Niklas/Maturana, Humbert/Namiki, Mikio/Redder, Volker/Varela, Francisco: Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien? München 1990/^{2}1992.
Lyons, Joan (Hg.): Artists' Books. Conceptual Art. New York 1985.
Lyotard, Jean-François: La condition postmoderne. Paris 1979.
Lyotard, Jean-François: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin 1982.
Lyotard, Jean-François: Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne? In: Critique No. 419. Avril 1982, S. 357-367.
Lyotard, Jean-Francois: Die TRANSformatoren DUCHAMP. Stuttgart ^{2}1987 (i.O.m.d.T. Les TRANSformateurs DUCHAMP. Paris 1977).

McDonagh, Don: Notes on Recent Dance. In: Artforum. December 1972, S. 48-52.

MacDonald, Scott: Avant-Garde Film. Motion Studies. Cambridge/Massachusetts 1992.
MacDonald, Scott: The Axe Man Cometh...In: The Independent. October 1994, S. 26-31.
McEvilley, Thomas: Art in the Dark. In: Artforum. Summer 1983, S. 67-71.
Macgregor, Elizabeth A. u. a. (Hg.): Adrian Piper. Kat. Ikon Gallery. Birmingham 1991.
Mac Low, Jackson/Young, La Monte (Hg.): An Anthology...New York 1963/²1970.
McLuhan, Marshall: The All-At-Once-World. Neu in: dé-coll/age. No.6. Juli 1967, o. P.
McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man (1964). Cambridge/Massachusetts ³1994.
Mc Quillan, Melissa A.: Painters and the Ballett 1917-1926...Diss. New York University. New York 1979.
Maggia, Filippo (Hg.): Il luogo e la memoria. La fotografia metafora di un'esperienza. Kat. Ex-Copertificio Sonnino. Besozzo/Varese 1996.
Malina, Judith/Beck, Julian: Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre. New York 1971.
Malraux, André: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum. Hamburg 1957 (i.O.m.d.T. Psychologie de l'Art. Le musée imaginaire. Genf 1947).
Malsch, Friedemann/Streckel, Dagmar/Perucchi-Petri, Ursula: Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Video-Bänder des Kunsthauses Zürich. Sammlungsheft 20. Kunsthaus Zürich/Ostfildern-Ruit 1996.
Mangolte, Babette: A Portfolio of Photographs of Trisha Brown's Work. In: October. Fall 1979, S. 38-50.
Mantura, Bruno (Hg.): Contemporanea. Kat. Parcheggio di Villa Borghese. Rom 1973.
Marck, Jan van der: George Brecht. An Art of Multiple Implications. In: Art in America. July-August 1974, S. 48-57.
Marcus, Greil: Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century. Cambridge/Massachusetts 1989.
Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt a. M. 1973 (i.O.m.d.T. Counterrevolution and Revolt. New York 1972).
Margreiter, Dorit/Pumhösl, Florian (Hg.): Die Arena des Privaten. Kat. Kunstverein München. München 1993.
Marinetti, Filippo Tommaso: Il Teatro di Varietá (29.9.1913). In: Lacerba. 1.10.1913. Neu auf englisch in: Daily Mail. 21.11.1913; Kirby, Michael: Futurist Performance...New York 1971, S. 179-186; Neu auf deutsch in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 220-227.
Marranca, Bonnie/Dasgupta, Gautam (Hg.): Interculturalism & Performance. Writings from PAJ [Performing Arts Journal, PAJ Publications]. New York 1991.
Marsh, Anne: Body and Self. Performance Art in Australia 1969-96. CD-ROM. Melbourne 1996.
Marter, Joan (Hg.): Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963. Kat. The Newark Museum. Newark/New Jersey 1999.
Martin, Henry: Arman...New York o. J.
Martin, Henry: An Interview with George Brecht. In: Art International. November 1967, S. 20-24.
Martin, Henry: An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire. Mailand 1978.
Mathey, François: Georges Mathieu. Oeuvres 1944/1968. Paris ²1989.

Mathieu, Georges: De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme. Paris 1973.
Mathieu, Georges: Au-déla du Tachisme. Paris 1963.
Maur, Karin von (Hg.): Vom Klang der Bilder. Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1985.
Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a. M. 1990 (i.O.md.T. Essai sur le don. Paris 1950).
Mayer, Rosemary: Language and Visions. In: Arts Magazine. September-October 1973, S. 65ff.
Meggle, Georg (Hg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt a. M. 1979/^{2}1993.
Mellor, David: The Sixties. Art Scene in London. Kat. Barbican Art Gallery. London 1993.
Melville, Stephen W.: Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism. In: October. Winter 1981, S. 55-92.
Melzer, Annabelle Henkin: The Dada Actor and Performance Theory. In: Artforum. December 1973, S. 51-57.
Melzer, Annabelle Henkin: Dada Performance at the Cabaret Voltaire. In: Artforum. November 1973, S. 74-78.
Melzer, Annabelle Henkin: Dada and Surrealist Performance. Baltimore/London ^{3}1994.
Menard, Andrew: Are You Not Doing What You're Doing While You're Doing What You Are. In: The Fox. Vol. 1/Nr.1. New York 1975, S. 31-48.
Menard, Andrew/White, Ron: Media Madness. In: The Fox. No.2. New York 1975, S. 105-117.
Mendelssohn, Moses: Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik. Bd. 2. Hildesheim 1968.
Mendiargues, André Pieyre de: Hans Bellmer. Das graphische Werk. Berlin/Wien 1973.
Menke, Christoph: Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis. In: Koch, Gertrud (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt a. M. 1995, S. 230-246.
Merkert, Jorn (Hg.): Wolf Vostell. Retrospektive 1958-1974. Kat. Neuer Berliner Kunstverein/Nationalgalerie Berlin. Berlin 1975.
Merkert, Jorn/Prinz, Ursula (Hg.): ADA. Aktionen der Avantgarde. Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1973.
Mersch, Dieter: Esse est performari. Zur Logik ästhetischer Demonstration. In: Ästhetik und Kommunikation. Dezember 1997, S. 47-54.
Merte, Angela/Riha, Karl/Schäfer, Jörgen (Hg.): Dada total. Manifeste, Aktionen, Bilder. Stuttgart 1994.
Meseure, Anne/Block, René (Hg.): Arthur Køpcke. Bilder und Stücke. Kat. daadgalerie. Berlin 1987.
Metzger, Heinz-Klaus/Riehm, Rainer (Hg.): Morton Feldman. Musik-Konzepte. Heft 48/49. München 1986.
Metzger, Heinz-Klaus/Riehm, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte. Sonderband John Cage. München ^{2}1990. 2 Bde.
Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität. München 1994/Köln 1996.
Meyer, Raimund: Dada in Zürich. Die Akteure, die Schauplätze. Frankfurt a. M. 1990.
Meyer, Ursula: Conceptual Art. New York 1972.

Michalski, Ernst: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin 1932.
Michaud, Eric: Théatre au Bauhaus (1919-1929). Lausanne 1978.
Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance. In: Artforum. January 1974, S. 57-63.
Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part Two: »Lives of Performers«. In: Artforum. February 1974, S. 30-35.
Mies, Maria: Leiblose Köpfe – kopflose Hände. In: taz. 23.11.1985, S. 9.
Mignot, Dorine (Hg.): Ulrike Rosenbach/Valie Export. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1980.
Millet, Catherine: Jean-Jacques Lebel [interview]. In: Art Press. Mai 1996, S. 20-27.
Millet, Catherine: Bernar Venet dans et dehors la logique [Interview]. In: Art Press. Janvier 1997, S. 20-26.
Moholy-Nagy, Sibyl: Moholy-Nagy. Experiment in Totality. Chicago 1950/²1969.
Moles, Abraham: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln 1971 (i.O.m.d.T. Théorie de l'information et perception esthétique. Paris 1958).
Moles, Abraham: Intermedia Art. Theoretical analysis of the intermedia artform. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum. New York 1980.
Moore, Barbara: Hocus Fluxus. In: Ear. Magazine of New Music. May 1990, S. 20-24.
Morgan, Conway Lloyd: The Art Book-Boom? In: Art & Artists. July 1971, S. 64f.
Morgan, Robert C.: Conceptual Art. An American Perspective. Jefferson/North Carolina 1994.
Morgan, Robert C.: Commentaries on the New Media Arts...Pasadena/California 1992.
Morris, Robert: Anti Form. In: Artforum. April 1968, S. 33ff.
Morris, Robert: Some Splashes in the Ebb Tide. In: Artforum. February 1973, S. 42-49.
Moritz, William: A Survey of Experimental Animation. In: Internet/URL: http://www.absolutvodka.com/panushka/history/teasers/t00.html (20.9.1999).
Motherwell, Robert (Hg.): The Dada Painters and Poets. An Anthology. Cambridge/Mass. ³1989.
Mühl, Otto: Ausgewählte Arbeiten 1963-1986. Kat. Archiv des Wiener Aktionismus. Friedrichshof. Gols/Burgenland 1986.
Mühl, Otto: Mama & Papa. Materialaktion 63-69. Frankfurt a. M. 1969.
Mühl, Otto: Warum ich aufgehört habe. Das Ende des Aktionismus. In: Neues Forum. Jänner 1973, S. 39-42.
Müller, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Diss. Universität Bochum 1993/Trier 1994.
Müller, Roswitha: Valie Export. Fragments of the Imagination. Bloomington und Indianapolis/Indiana 1994.
Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a. M. ⁴1982 (i.O.m.d.T. Studie z Estetiky. Prag 1966).
Munroe, Alexandra (Hg.): Japanese Art After 1945. Scream Against The Sky. The Guggenheim Museum. New York 1994.

Naifeh, Steven/Smith, Gregory White: Jackson Pollock. An American Saga. London 1990.
Namuth, Hans/Rose, Barbara u. a.: L'Atelier de Jackson Pollock. Paris 1978.
Namuth, Hans/Rose, Barbara (Hg.): Pollock Painting. New York 1980.

Nemser, Cindy: Subject-Object: Body Art. In: Arts Magazine. September-October 1971, S. 38-42.
Nerdinger, Winfried: Der Architekt Walter Gropius...Kat. Busch-Reisinger-Museum. Harvard University Art Museums. Cambridge/Mass. 1985.
Neuhart, Marilyn und John/Eames, Ray: Eames Design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames. New York 1989.
Neusüß, Christel: Die Kopfgeburten der Arbeiterbewegung, oder: Die Genossin Luxemburg bringt alles durcheinander. Hamburg/Zürich 1985.
Neusüss, Floris M.: Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968. Köln 1979.
Nichols Goodeve, Thyrza: [Yvonne] Rainer Talking Pictures [interview]. In: Art in America. July 1997, S. 56-63, 104.
Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder: Griechentum und Pessimismus (1872/86). Neu in: Ders.: Sämtliche Werke. Die Geburt der Tragödie. Der Griechische Staat. Stuttgart [8]1976, S. 27-201.
Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1884-85). Neu in: Ders.: Sämtliche Werke. Jenseits von Gut und Böse. Stuttgart 1986.
Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Die Geburt der Tragödie. Der Griechische Staat. Stuttgart [8]1976.
Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Jenseits von Gut und Böse. Stuttgart 1986.
Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Der Wille zur Macht. Stuttgart 1964.
Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht (1887). Neu in: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Der Wille zur Macht. Stuttgart 1964.
Nitsch, Hermann: Einführung in das O. M. theater. In: Die Schastrommel. Nr.3. Oktober 1970, o. P.
Nitsch, Hermann: Die Eroberung von Jerusalem. Neapel/Berlin 1976.
Nitsch, Hermann: könig ödipus. eine spielbare theorie des dramas (1964). Neapel 1976/Berlin [2]1986.
Nitsch, Hermann: O. M. Theater Lesebuch. Wien [2]1985.
Nitsch, Hermann: Orgien Mysterien Theater. Darmstadt 1969.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Salzburg/Wien 1990.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Alle Partituren der aufgeführten Aktionen 1960-1979. Bd. 1: 1.-32. Aktion. Neapel/Mailand/Wien 1979.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Alle Partituren der aufgeführten Aktionen 1960-1979. Bd. 2: 33.-65. Aktion. Neapel/Wien 1986.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Alle Partituren der aufgeführten Aktionen. Bd. 4: 80. Aktion. Wien 1984.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen. Bd. 6. Das 6-Tage-Spiel. 3.-9. August 1998. 1. Fassung. Bd. 1. Wien 1998.
Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Im Spiegel der Presse 1960-1988. Das rote Tuch – der mensch das unappetitlichste vieh. Freibord Sonderreihe Nr. 25. Wien 1988.
Nitsch, Hermann: Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch. Salzburg/Wien 1995.
Nitsch, Hermann: die wortdichtung des orgien mysterien theaters. o. O. o. J.
Nöth, Winfried: Strukturen des Happenings. Hildesheim/New York 1972.
Noever, Peter (Hg.): Aktionismus – Aktionsmalerei. Wien 1960-65. Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1989.

Noever, Peter (Hg.): Chris Burden. Jenseits der Grenzen. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1996.
Noever, Peter (Hg.): Peter Weibel. Inszenierte Kunst Geschichte. Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1989.
Noriega, Chon A.: Sacred Contingencies. The Digital Deconstructions of Raphael Montañez Ortiz. In: Art Journal. Winter 1995, S. 36-40.
Noriega, Chon A./López, Ana M. (Hg.): The Ethnic Eye. Latino Media Arts. Minneapolis/Minnesota 1996.
Norman Baer, Nancy van (Hg.): Theatre in Revolution. Russian Avant-garde Stage Design 1913-1935. Kat. The Fine Arts Museum of San Francisco/London 1991.
Novick, Elizabeth: Happenings in New York. In: Studio International. September 1966, S. 154-159.
Nuttall, Jeff: Performance Art. Vol. 1: Memoirs. Vol. 2: Scripts. London 1979.
Nyman, Michael: George Brecht. In: Studio International. November-December 1976, S. 256-266.
Nyman, Michael: The Experimental Tradition. In: Art and Artists. October 1972, S. 42-49.
o. A.: Days Off: A Calendar of Happenings. The Junior Council of the Museum of Modern Art. New York 1970 (1969 publiziert).
o. A.: »Beautiful Jean-Jacques«. In: Time. New York, 23.9.1966, S. 31.
o. A.: Nul negentienhonderd vijf en zestig. deel 2: foto's. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1965.
o. A.: Originale – musikalisches Theater. In: dé-coll/age. No.6. Juli 1967, o. P.
o. A.: Preliminary Report (Februar 1967). Neu in: dé-coll/age. No.6. Juli 1967, o. P.; Sohm, Hanns: Happening & Fluxus. Materialien. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1970, o. P.
o. A.: Rumbles. In: Avalanche. Fall 1971, S. 2-9.
o. A.: Rumbles. In: Avalanche. Winter 1971, S. 2-11.
o. A.: Rumbles. In: Avalanche. Spring 1972, S. 2-9.
o. A.: Rumbles. In: Avalanche. Summer 1972, S. 2-9.
o. A.: The Spirit of Fluxus: Drei Konzerte im Amerikahaus. Kat. Hochschule der Künste/DAAD. Berlin 1983.

O'Connor, Francis V./Thaw, Eugene Victor: Jackson Pollock 1912-1946: a catalogue raisonné...New Haven/London 1978. 4 Bde.
O'Dell, Kathy Rosalyn: Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s. Minneapolis/Minnesota 1998.
O'Dell, Kathy Rosalyn: Toward a Theory of Performance Art. An Investigation of Its Sites. Ph. D. City University of New York. New York 1992.
O'Doherty, Brian: A new conservatism in the seventies? In: Art in America. March/April 1971, S. 23.
O'Doherty, Brian: What is post-modernism? In: Art in America. May-June 1971, S. 19.
Oellers, Adam C./Spiegel, Sibille: Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der sechziger Jahre in Aachen. Kat. Neuer Aachener Kunstverein. Aachen 1995.
Österreichische Hochschülerschaft Innsbruck (Hg.): Peter Weibel. An Annotated Videography 1969-1976. Innsbruck 1977.
Ohrt, Roberto: Wiener Aktionismus. In: Texte zur Kunst. Oktober 1992, S. 77-87.
Ohrt, Roberto: Phantom Avantgarde...Hamburg 1990.

Oldenburg, Claes: Oldenburg's Store Days. New York 1967.
Oldenburg, Claes: A Statement. In: Kirby, Michael: Happenings. An illustrated anthology. New York 1965, S. 200-203.
Oliva, Achille Bonito (Hg.): Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Kat. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca). Venedig 1990.
Oliva, Achille Benito/Ferrari, Corinna: Europe/America. The different avant-gardes. Mailand 1976.
Oppenheim, Dennis: o. T. [Documents]. In: Avalanche. Winter 1971, S. 18f.
Ortiz, Ralph: o. T. In: Art and Artists. August 1966, S. 60-63.
Ortiz, Raphael Montañez: Towards an Authenticating Art. (Educational) Diss. Columbia University, City of New York. New York 1982.
Orton, Fred: Figuring Jasper Johns. Cambridge/Massachusetts 1994.
Osborne, Harold (Hg.): The Oxford Companion to Twentieth Century Art. Oxford 1981.
Osterwold, Tilman (Hg.): Kunst der 50er Jahre. Gerhard Hoehme 1957. Kat. Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 1985.
Oßwald, Anja: Steiner Art Tapes. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994.
Owens, Craig: Amplifications: Laurie Anderson. In: Art in America. March 1981, S. 120-123.
Owens, Craig: Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture. Berkeley und Los Angeles/California 1992.
Oxenaar, Rudolf/Schmidt, Katharina (Hg.): Bruce Nauman, 1972-1981. Kat. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo 1981.

Paflik-Huber, Hannelore: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst. München 1997.
Page, Robin: George Brecht. An interview...In: Art and Artists. October 1972, S. 28-33.
Pagel, David: Rudolf Schwarzkogler. In: Artscribe. November-December 1989, S. 68f.
Paik, Nam June: Niederschriften eines Kulturnomaden...Köln 1992.
Pane, Gina: A Hot Afternoon. In: Flash Art. July/August 1977, S. 42.
Perlberg, Deborah: Dance. Lucinda Childs, Philip Glass and Sol LeWitt. In: Artforum. January 1980, S. 52f.
Perloff, Marjorie: Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media. Chicago 1991.
Perrée, Rob: Into Video Art. The Characteristics of a Medium. Amsterdam 1988.
Peters, Hans Albert (Hg.): Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache. Werkbuch von Friederike Pezold. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1977.
Peters, Ursula/Schwarzbauer, Georg F. (Hg.): Fluxus. Aspekte eines Phänomens. Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal im Von der Heydt-Museum. Wuppertal 1981.
Pfeiffer, Günter: Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik. Köln 1972.
Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London ^{2}1996.
Phillips, Lisa (Hg.): Frederick Kiesler. Kat. Whitney Museum of American Art. New York 1989.
Phillpot, Clive/Wilson, Andrew: Gustav Metzger. Damaged Nature, Autodestructive Art. Kat. workfortheeyetodo. London 1996.

Piaget, Jean: Einführung in die genetische Erkenntnistheorie. Frankfurt a. M. ²1981 (i.O.m.d.T. Genetic Epistemology. New York 1970).
Pickshaus, Peter Moritz: Kunstzerstörer. Fallstudien...Reinbek bei Hamburg 1988.
Pincus-Witten, Robert: Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-86. Ann Arbor/Michigan 1987.
Piscator, Erwin: Das Politische Theater (1929). Berlin ²1963.
Plagens, Peter: Indecent Exposure. In: Artforum. March 1975, S. 56f.
Pluchart, François: L'Art Corporel. Paris 1983.
Pluchart, Francois: Gina Pane. Travail d'action. Kat. Galerie Isy Brachot. Paris 1980.
Pohlen, Annelie: Erotik in der Kunst heute. In: Kunstforum. Bd. 46/September-November 1981, S. 25-233.
Pohlen, Annelie: Christina Kubisch/Fabrizio Plessi...In: Kunstforum. Bd. 35/1979, S. 178f.
Politi, Giancarlo (Hg.): Flash Art. Two Decades of History. XXI Years. Mailand 1989.
Polizotti, Mark: Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons. München 1996 (i.O.m.d.T. Revolution of the Mind. The Life of André Breton. New York 1995).
Pontbriand, Chantal (Hg.): Performance Text(e)s & Documents. Actes du Colloque «Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme». Montréal, 9.-11.11.1980. Montréal 1981.
Ponte, Susanne de: Ereignis und Wahrnehmung. Eine interdisziplinäre Untersuchung zu den Events der Künstlergruppe Gang Art. Baden-Baden 1996.
Popper, Frank (Hg.): Electra. Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1984.
Popper, Frank: Die Kinetische Kunst. Köln 1975.
Porter, Fairfield: Art in its own Terms. Selected Criticism 1935-1975. New York 1979.
Prammer, Anita: Valie Export. Eine multimediale Künstlerin. Wien 1988.
Prange, Regine: Jackson Pollock Number 32, 1950. Malerei als Gegenwart. Frankfurt a. M. 1996.
Prehn, Horst: Körperzeichen – Zeichenkörper. »Die Verwandlung des Computers in einen Körper...« In: Kunstforum. Bd. 133/Febuar-April 1996, S. 188-195.
Preschl, Claudia/Stadlmayr, Andrea/Unger, Sabrina (Hg.): Andere Avantgarde. Kat. Brucknerhaus. Linz 1983.
Prinz, Jessica: Art Discourse/Discourse in Art. New Brunswick/New Jersey 1991.
Probst, Hartmut/Schädlich, Christian: Walter Gropius. Bd. 2: Der Architekt und Pädagoge. Werkverzeichnis Teil 2. Berlin 1986.
Prosser, John: DIAS. Destruction in Art. In: Art and Artists. October 1966, S. 64f.
Pultz, John: Der fotografierte Körper. Köln 1995 (i.O.m.d.T. The Body in Photography. London 1995).

Quéloz, Catherine: Vito Acconci: Language in situ. In: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Eté 1994, S. 100-113.

Raap, Jürgen: Performance-Konferenz. Kunsthaus Rhenania, Köln, 15.6.1996. In: Kunstforum. Bd. 135. Oktober 1996-Januar 1997, S. 498f.
Rainer, Arnulf: Face Farces: ›Lippen pressen‹/›Don't kiss me‹/›Geweih‹. In: Die Schastrommel. Nr.4. November 1971, o. P.
Rainer, Arnulf: Hundert bildnerische Serien. In: Kunstforum. Bd. 26/1978, S. 66-213.
Rainer, Yvonne: Film about a Woman Who...In: October. Summer 1976, S. 39-67.

Rainer, Yvonne: Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde. Wien 1994.
Rainer, Yvonne: A Quasi Survey of Some ›Minimalist‹ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Tria A. In: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York 1968/Berkeley [2]1995, S. 263-273.
Rainer, Yvonne: Work 1961-73. Halifax/New York 1974.
Ramsden, Mel: On Practice. In: The Fox. Vol. 1/Nr.1. New York 1975, S. 66-83.
Rasmussen, Waldo (Hg.): Artistas Latinoamericanos del siglo XX. Kat. Estación Plaza de Armas. Sevilla 1992.
Ratcliff, Carter: Robert Longo. München 1985.
Rathbone, Eliza E.: Mark Tobey. City Paintings. Kat. National Gallery of Art. Washington 1984.
Ratliff, Ben: Cruel and Composed. In: Artforum. December 1998, S. 32.
Raven, Arlene: Allan Kaprow [interview]. Chicago 1981 (Profile. September 1981).
Ray, Man: Selfportrait. London 1988.
Reichardt, Jasia: Destruction in Art. In: Architectural Review. December 1966, S. 441-444.
Reinhardt, Ad: Art-as-Art. The Selected Writings...New York 1975.
Rennert, Susanne: Arthur Køpcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke. Diss. Philosophische Fakultät. Universität zu Köln 1995/München 1996.
Resch, Christine: Fast wie im richtigen Leben. In: Kunstforum. Bd. 143/Januar-Februar 1999, S. 176-192.
Restany, Pierre: Yves Klein. Paris 1982.
Revill, David: Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie. München 1995 (i.O.m.d.T. The Roaring Silence. John Cage: A Life. London 1992).
Richardson, Brenda: Mel Bochner: Number and Shape. Kat. The Baltimore Museum of Art. Baltimore/Maryland 1976.
Richter, Hans: DADA – Kunst und Anti-Kunst. Köln 1964.
Riedl, Joachim: Vom Wüten der Mythen...In: Süddeutsche Zeitung. München, 11.8.1998, S. 11.
Riha, Karl/Wende-Hohenberger, Waltraud (Hg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart 1992.
Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Bd. 15/Heft 23. Leipzig und Wien 1929, S. 186-296.
Roberts, David: Die Paradoxie der Form in der Literatur. In: Baecker, Dirk (Hg.): Probleme der Form. Frankfurt a. M. 1993, S. 22-44.
Roberts, James: Painting as Performance. In: Art in America. Mai 1992, S. 112-119, 155.
Roberts, John (Hg.): Art has no History! The Making and Unmaking of Modern Art. London 1994.
Rössler, Otto E.: Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. Berlin 1992.
Rohsmann, Arnulf: Bischoffshausen. Struktur – Monochromie – Reduktion. Klagenfurt 1991.
Romeril, John/Blundell, G.: Street Theatre. In: Other Voices. Vol. 1. No.3/October-November 1970, S. 16-24.
Ronte, Dieter: Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes. Salzburg/Wien 1980.
Rorty, Richard: Habermas, Lyotard et la postmodernité. In: Critique. Mars 1984, S. 181-197.

Rose, Barbara: An Interview with Robert Rauschenberg. New York 1987.
Rose, Barbara: Claes Oldenburg. Kat. The Museum of Modern Art, New York. New York 1970/Stuttgart, London, Reykjavik [2]1976.
Rose, Barbara: Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth...In: Arts Magazine. March 1979, S. 112-119.
Rosenbach, Ulrike: Foto. Video. Aktion. Kat. Neue Galerie Stadt Aachen – Sammlung Ludwig. Aachen 1976.
Rosenbach, Ulrike (Hg.): Videokunst. Foto. Aktion/Performance. Feministische Kunst. Köln/Frankfurt a. M. 1982.
Rosenberg, Harold: The American Action Painters (1952). Neu in: Geldzahler, Henry (Hg.): New York Painting and Sculpture: 1940-1970. The Metropolitan Museum of Art. New York 1969. S. 341-349.
Rosenberg, Harold: Artworks & Packages. Chicago/London [2]1982.
Rosenberg, Harold: The Anxious Object (1964). Chicago/London 1982.
Rosenblum, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. London 1975.
Roth, Gerhard: Schnittstelle Gehirn. Bern 1996.
Roth, Gerhard: In das Wahrnehmungssystem dringt nur das ein, was nicht zu erwarten war. In: Kunstforum. Bd. 124/November-Dezember 1993, S. 152-157.
Roth, Moira: The Aesthetic of Indifference. In: Artforum. November 1977, S. 46-53.
Roth, Moira: Cross Currents and Crossroads in Contemporary American Performance Art. In: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC. Die KatalogAnthologie der 80er Jahre. Kat. Kunsthalle und Kunstmuseum Bern. Bern 1985, S. 682-688.
Rühm, Gerhard (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek bei Hamburg [2]1985.
Rugoff, Ralph/Stiles, Kristine/Di Pietrantonio, Giacinto: Paul McCarthy. London 1996.
Ruhé, Harry: Multiples, et cetera. Amsterdam 1991.
Russell, John/Gablik, Suzi: Pop Art Redefined. London 1969.
Russett, Robert/Starr, Cecile: Experimental Animation. Origins of a New Art. New York [2]1988.
Ruthenbeck, Rainer: Fotografie 1956-1976. Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1991.
Ruzicka, Joseph: Jim Dine and Performance. In: Elderfield, John (Hg.): American Art of the 1960s. Studies in Modern Art 1. Museum of Modern Art, New York. New York 1991, S. 96-121.

Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz (1869). Frankfurt a. M. 1980.
Salle, David: Vito Acconci's Recent Work. In: Arts Magazine. December 1976, S. 90f.
Salzmann, Siegfried (Hg.): Im Namen des Volkes. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Duisburg 1979.
Salvo, Donna De/Schimmel, Paul (Hg.): Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955-62. Kat. Museum of Contemporary Art. Los Angeles 1993.
Sandford, Mariellen R. (Hg.): Happenings and Other Acts. London 1995.
Sarmiento, José Antonio (Hg.): Zaj. Kat. Museo Nacional de Arte Reina Sofia. Madrid 1996.
Sarteanesi, Nemo (Hg.): Burri. Contributi al catalogo sistematico. Fondazione Palazzo Albizzini. Città di Castello 1990.
Sauer, Christel (Hg.): InK. Halle für internationale neue Kunst. Dokumentation 6. Zürich 1980.

Sauerbier, S. D.: Wie die Bilder zur Sprache kommen. Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen. In: Kunstforum. Bd. 37. Nr.1/1980, S. 14.
Sauerbier, S. D.: Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten. Köln 1976.
Sauerbier, S. D.: fragen. stück für sprecher und publikum (1966). In: Kunstforum. Bd. 27. Nr.3/1978, S. 40.
Saxenhuber, Hedwig/Wege, Astrid (Hg.): Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst. Kat. Kunstverein München. München 1994.
Sayre, Henry M.: The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970. Chicago/Illinois 1989.
Schäfke, Werner/Euler-Schmidt, Michael (Hg.): Al Hansen. An Introspective. Kat. Kölnische Galerie des Kölnischen Stadtmuseums. Köln 1996.
Schechner, Richard (Hg.): Dionysus in ›69 by The Performance Group. New York 1970.
Schechner, Richard: Environmental Theater. New York ^{2}1994.
Schellmann, Jörg/Klüser, Bernd: Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst. Werkverzeichnis Multiples und Druckgraphik 1965-80. München 1982.
Scheper, Dirk: Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Schriftenreihe der Akademie der Künste. Bd. 20. Berlin 1988.
Scheugl, Hans (Hg.): Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme. Wien 1996.
Schilling, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Diss. Luzern/Frankfurt a. M. 1978.
Schimmel, Paul (Hg.): Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1998.
Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie. München 1973.
Schlemmer, Oskar/Moholy-Nagy, Laszlo/Molnár, Farkas: Die Bühne im Bauhaus (1925). Mainz ^{2}1965.
Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Klaus Rinke, retroaktiv. Werkverzeichnis 1954-1991. Kat. Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1992.
Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Das Experiment in Literatur und Kunst. München 1978.
Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt a. M. 1991.
Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Empirische Literatur- und Medienforschung. LUMIS-Schriften. Sonderreihe Bd. VII. LUMIS, Universitäts-Gesamthochschule Siegen. Siegen 1995.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993.
Schmidt-Miescher, Marianne/Gachnang, Johannes (Hg.): Pierre Klossowski. Simulacra. Kunsthalle Bern 1981.
Schmied, Wieland: Friedrich Nietzsche und sein Einfluß auf die Bildende Kunst...In: protokolle. Bd. 2/1996, S. 83-110.
Schmit, Tomas: Handel (1), Handlungen (2), Händel (3), Behandlungen (4). 4 aspekte neuer kunst. In: Décollage. No.4. Januar 1964, o. P.
Schneckenburger, Manfred (Hg.): documenta 6. Kat. Fridericianum und Orangerie. Kassel 1977. 3 Bde.
Schneckenburger, Manfred (Hg.): documenta 8. Kat. Museum Fridericianum und Orangerie. Kassel 1987. 3 Bde.
Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys. Die Aktionen. Stuttgart 1994.

Schneeman, Carolee: The Obscene Body/Politic. In: Art Journal. Winter 1991, S. 28-35.
Schneeman, Carolee: More than Meat Joy. Complete Performance Works & Selected Writings. New York 1979.
Schneider, Ira/Korot, Beryl (Hg.): Video Art. An Anthology. New York/London 1976.
Schneider, Rebecca: The Explicit Body in Performance. London 1997.
Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München 1994.
Schraenen, Guy: Henri Chopin. Revue OU. Collection OU. Kat. Neues Museum Weserburg. Bremen 1993.
Schröder, Johannes Lothar: Blende und Traumzeit oder das Fotografieren von Performances. In: Internet/URL: http://home.thing.at/performance-index/forumschroeder1.html (20.9.1999).
Schröder, Johannes Lothar: Identität Überschreitung/Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern. Diss. Universität Hamburg/Münster 1990 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 19).
Schröder, Johannes Lothar: Die Plausibilität des Unsichtbaren. Arsenale und Potentiale. Installationen von Chris Burden. In: Kunstforum. Bd.117/1992, S. 163-171.
Schüppenhauer, Christel (Hg.): Fluxus Virus 1962-1992. Kat. Galerie Schüppenhauer. Köln 1992.
Schug, Albert: Die Kunst unseres Jahrhunderts...Köln o. J.
Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.): Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Ausstellungsleitung Haus der Kunst. München 1988.
Schuster, Peter-Klaus: Das Leben hängt im Museum. In: Die Zeit. 14.5.1982, S. 43.
Schwarz, Dieter (Hg.): Was ist Fluxus? (Faltblatt als) Kat. Kunstmuseum Winterthur. Winterthur 1991.
Schwarz, Michael: Künstlerehen...In: Kunstforum. Bd. 28/1978, S. 14-243.
Schwarzbauer, Georg F.: [Körperdemonstrationen.] Physische und psychische Energien der Performance Art. In: Flatz, Wolfgang/Kirchhof, Silvia/Wiedemann, Christoph (Hg.): Hautnah. Selbstverständnis und Körperästhetik der achtziger Jahre. Kat. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr.13. München 1986, S. 62-77.
Schwarzbauer, Georg F.: Performance. Anmerkungen zum Themenbereich artifizieller Direktdarstellungen. In: Kunstforum. Bd. 24/1977, S. 39-139.
Schwarzbauer, Georg F. u. a.: Performance. Ergebnisse eines Seminars 1980/81. Bergische Universität. Gesamthochschule Wuppertal. Fachbereich 5. Kommunikationsdesign. Wuppertal 1981.
Schwarzbauer, Georg F.: Performance-Festival Wien – Workshop Graz ›78. In: Kunstforum. Bd. 27/1978, S. 184-212.
Schwarzbauer, Georg F.: Sound in der Performance Art...In: Schwarzbauer, Georg F. u. a.: Performance. Ergebnisse eines Seminars 1980/81. Bergische Universität. Gesamthochschule Wuppertal. Fachbereich 5. Kommunikationsdesign. Wuppertal 1981, o. P.
Schwarzbauer, Georg F./Schöllhammer, Georg/Felix, Zdenek: Flatz. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. Kat. Kunstverein München. München 1991.
Schwenk, Bernhart/Wolter, Bettina-Martine: Die Große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932. Kat. Schirn Kunsthalle. Frankfurt 1992.
Sebeok, Thomas A.: Style in Language. Cambridge/Massachusetts 1960.

Segal, Mark: Yvonne Rainer. Holding a Mirror to Experience. In: Studio International. July/August 1975, S. 41ff.
Seitz, William C.: The Art of Assemblage. Kat. The Museum of Modern Art, New York. New York 1961.
Selwyn, Marc: Paul McCarthy...[Interview]. In: Flash Art. May-June 1993, S. 63f.
Shalev-Gerz, Esther (Hg.): Jochen Gerz. Griechische Stücke Kulchur Pieces. Kat. Wilhelm Hack-Museum. Ludwigshafen am Rhein 1984/Münsterschwarzach 1985.
Shaman, Sanford Sivitz: Allan Kaprow. Standards. Kat. Gallery of Art. University of Northern Iowa. Cedar Falls/Iowa 1979.
Shannon, Claude. E./Weaver, Warren: The Mathematical Theory of Communication. Urbana/Illinois 1949.
Sharp, Willoughby: »Body Works«. A Pre-Critical, non-definitive Survey...In: Avalanche. Fall 1970, S. 14-17.
Sharp, Willoughby: A Discussion with Terry Fox, Vito Acconci and Dennis Oppenheim. In: Avalanche. Winter 1971, S. 86-89.
Sharp, Willoughby: Bruce Nauman [interview]. In: Avalance. Winter 1971, S. 22-31.
Shearer, Ann: Art Deformed. In: The Guardian. 1.9.1966, S. 7.
Shephard, William Hunter: The Dionysus Group. New York 1991.
Shunk-Kender: Yves Klein [Fotodokumentation]. In: Avalanche. Winter 1971, S. 36-43.
Siegel, Jeanne: Artwords. Discourse on the 60s and 70s. New York ^{2}1992.
Siegelaub, Seth (Hg.): Douglas Huebler. November 1968. Kat. Seth Siegelaub. New York 1968.
Siewert, Roswitha (Hg.): Hermann Nitsch. Passionen 1960-90. Aktionsmalerei und Relikte. Kat. Kunst Pro St. Petri. Lübeck 1991.
Silverman, Kaja: The Threshold of the Visible World. New York 1996.
Silvestro, Carlo (Hg.): The Living Book of the Living Theatre. Greenwich/Connecticut 1971.
Simhandl, Peter: Bildertheater. Berlin 1993.
Simon, Joan: Scenes and Variations. An Interview with Joan Jonas. In: Art in America. July 1995, S. 72-79, 100f.
Simon, Sidney: Wolf Vostell. Kat. Galerie René Block. Berlin 1969.
Situationistische Internationale. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale 1958-1969. Bd. 1. Berlin 1976/Bd. 2. Berlin 1977.
Smuda, Manfred: Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur. München 1979.
Sohm, Hanns: Happening & Fluxus. Materialien. Kat. Kölnischer Kunstverein. Köln 1970.
Solmi, Franco/Barilli, Renato (Hg.): La Performance Oggi. Settimana internazionale della performance. Kat. Galleria communale d'arte moderna di Bologna. Bologna 1977.
Solomon, Andrew: Dot Dot Dot. In: Artforum. February 1997, S. 66-73, 100, 104, 109.
Sondheim, Alan: Vito Acconci Work 1973-1974. In: Arts Magazine. March 1975, S. 49-52.
Sondheim, Alan (Hg.): Individuals. Post-Movement Art in America. New York 1977.
Sonesson, Göran: The Culture of Modernism. Arts of transgression/Transgressions of art. In: Internet/URL: http: //www. wblab. lu.se/extern/arthist/sonesson/cult_mod_1.html.
Sonnberger, Gerwald (Hg.): Kunst und Virtual Reality. Bilder aus der Sammlung der Bank Austria. Kat. Palais Harrach. Wien 1998.
Sonnberger, Gerwald (Hg.): Hermann Nitsch...Kat. Museum Moderner Kunst, Passau. Passau 1996, o. P.

Sontag, Susan: Happenings. Die Kunst des radikalen Nebeneinanders (1962). In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt a. M. 1982 (i.O.m.d.T.: Against Interpretation. New York 1962), S. 309-321.

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt a. M. 1982 (i.O.m.d.T.: Against Interpretation. New York 1962).

Sowa, Hubert: Jenseits des Bildes. Das offene Ereignisfeld als Beschreibungsproblem und als ontologische Herausforderung. In: Ponte, Susanne de: Ereignis und Wahrnehmung. Eine interdisziplinäre Untersuchung zu den Events der Künstlergruppe Gang Art. Baden-Baden 1996, S. 9-26.

Spencer-Brown, George: Laws of Form (1969). Portland/Oregon [9]1994.

Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Retrospektive 1979. Kat. Haus der Kunst. München 1979.

St-Gelais, Thérèse: Ulrike Rosenbach. Un féminisme en évolution. In: Parachute. Januar – März 1990, S. 28ff.

Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. München [2]1988.

Stärk, Ekkehard: Hermann Nitschs »Orgien Mysterien Theater«. Wiener Aktionismus und antike Opferrituale. In: Antike und Abendland. Bd. 30/1984, S. 80-92.

Stärk, Ekkehard: Hermann Nitschs »Orgien Mysterien Theater« und die »Hysterie der Griechen«. Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900. München 1987.

Stahel, Urs/Wyss, Beat: Gerhard Merz: Costruire. Kat. Kunsthalle Zürich. Zürich 1989.

Stallybrass, Peter/White, Allon: The Politics of Transgression. Ithaca/New York 1986/[5]1995.

Stangos, Nikos (Hg.): Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism. London [3]1994.

Stelarc: Towards the Post-Human. From Psycho-Body to Cyber-System. In: Architectural Design Profile. No.118. London 1995, S. 90-96.

Stelarc: Tele-Stimbod Manual – 3rd November 1995...In: Internet/URL: http://www.t0.or.at/stelarc/stelarc2.htm (20.9.1999).

Stich, Sidra: Yves Klein. Kat. Museum Ludwig. Köln 1994.

Stiles, Kristine: Introduction to the Destruction in Art Symposium: DIAS. In: Link. September 1986, S. 4-10.

Stiles, Kristine: Rafael Montañez Ortiz. Years of the Warrior, Years of the Psyche, 1960-1988. Kat. El Museo del Barrio. New York 1988.

Stiles, Kristine: Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing (1990). Neu in: Stiles, Kristine/Watson, Scott: Rudolf Schwarzkogler. Kat. University of British Columbia. Vancouver/British Columbia 1993, S. 29-39.

Stiles, Kristine: Schwellen der Kontrolle. Destruction Art und endzeitliche Kultur. In: Gerbel, Karl (Hg.): Out of Control. Kat. Ars Electronica ›91. Brucknerhaus. Linz 1991, S. 29-50.

Stiles, Kristine: Sticks and Stones. The Destruction in Art Symposium. In: Arts Magazine. January 1989, S. 54-60.

Stiles, Kristine: Survival Ethos and Destruction in Art. In: Discourse. Spring 1992, S. 83-88.

Stiles, Kristine: Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance. In: The Act. Spring 1987, S. 22-31.

Stiles, Kristine/Selz, Peter (Hg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists‹ Writings. Berkeley und Los Angeles/California 1996.

Stiles, Kristine/Watson, Scott: Rudolf Schwarzkogler. Kat. University of British Columbia. Vancouver/British Columbia 1993.

Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.): Ars Electronica Festival 97. Fleshfactor 97. Informationsmaschine Mensch. Kat. Ars Electronica Center/Design Center. Linz 1997.

Stockhausen, Karlheinz: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Köln [2]1988.

Stockhausen, Karlheinz: Texte zu eigenen Werken [&] zur Kunst anderer. Aktuelles. Bd. 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis. Köln [3]1988.

Stooss, Toni (Hg.): Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1997. Kat. Kunstmuseum Bern. Bern 1998.

Strelow, Hans/Wissmann, Jürgen: Sammlung 1968 Karl Ströher. Kat. Neue Nationalgalerie. Berlin 1968.

Strickland, Edward: Minimalism: Origins. Bloomington/Indianapolis 1993.

Szeemann, Harald (Hg.): documenta 5. Kat. Museum Fridericianum und Neue Galerie. Kassel 1972.

Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1983.

Tauchert, Hans-Jörg: Für ein Foto- und Videoverbot bei Performances? (Vortrag, Performance Konferenz 2, Kunsthaus Rhenania, Köln, 15.6.1996) In: Internet/URL: http://www.asa.dom.de/Perf_Konf/PC/Vort_2.htm (17.6.1997).

Taylor, Mark C.: Disfiguring. Art, Achitecture, Religion. Chicago 1992.

Thomas, Karin/Vries, Gerd de: Du Mont's Künstlerlexikon von 1954 bis zur Gegenwart. Köln 1977/[3]1981.

Tieghem, Jean-Pierre van: Gilbert & George. The artist as a speaker [Interview]. In: Artefactum. February/March 1987, S. 6-9.

Tomkins, Calvin: Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time. New York [4]1983.

Torcelli, Nicoletta: Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola. Weimar 1996.

Town, Elke (Hg.): Video by Artists 2. Toronto 1986.

Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M. 1995 (i.O.m.d.T. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York 1982).

Tytell, John: The Living Theatre. New York 1995.

Tzara, Tristan: Manifeste Dada 1918. In: Dada 3. Décembre 1918. S. 2ff.

Vanderlip, Diane Perry/Jordy, Deborah (Hg.): Lucas Samaras. Objects and Subjects 1969-1986. Kat. Denver Art Museum. Denver/Colorado 1988.

Vaneigem, Raoul: Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen. Hamburg 1977 (i.O.m.d.T. Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations. Paris 1967).

Varnedoe, Kirk/Karmel, Pepe: Jackson Pollock. Kat. The Museum of Modern Art. New York 1998.

Velde, Ronny van de: Man Ray 1890-1976. Kat. Ronny Van de Velde. Antwerpen 1994.

Vergine, Lea: Il corpo come linguaggio (La »Body-art« e storie simili). Mailand 1974.

Vergine, Lea: Dall'informale alla Body Art. Turin 1976.

Vergne, Philippe (Hg.): L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours. Kat. Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille. Marseille 1996.

Verkauf, Willy: Dada. Monographie einer Bewegung. Teufen 1957.

Viatte, Germain (Hg.): Paris – Paris 1937-1957. Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris/München (dt. Fassung) 1981.
Viénet, René: Wütende Situationisten in der Bewegung der Besetzungen. Hamburg 1977.
Vostell, Wolf (Hg.): Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg 1970.
Vostell, Wolf: Happening & Leben. Neuwied/Berlin 1970.
Waetzold, Stephan/Haas, Verena: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Kat. Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste/Große Orangerie, Schloß Charlottenburg. Berlin 1977.
Wagner, Richard: Oper und Drama. Stuttgart [2]1994.
Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 3-4. Leipzig [5]1911.
Walker, John A.: Kunst seit Pop Art. München/Zürich 1975 (i.O.m.d.T.: Art since Pop. London 1975).
Wallis, Brian (Hg.): Art after Modernism. Rethinking Representation. The New Museum of Contemporary Art. New York und Boston/Massachusetts 1984.
Wallis, Brian (Hg.): Unfinished Business. Kat. The New Museum of Contemporary Art. New York 1986.
Warnke, Martin: Peter Paul Rubens. Leben und Werk. Köln 1977.
Watt, Alexander: Daniel Spoerri. In: Art and Artists. August 1966, S. 46f.
Watts, Robert: In the Event (1964). Neu in: Oliva, Achille Bonito (Hg.): Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Kat. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca). Venedig 1990, S. 279f.
Weber, John (Hg.): De Europa. Kat. John Weber Gallery. New York 1972.
Wedewer, Rolf (Hg.): Räume und Environments. Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Leverkusen 1969.
Wedewer, Rolf (Hg.): Vostell. Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Kölnisches Stadtmuseum u. a. Köln u. a. 1992.
Wehmeyer, Grete: Erik Satie. Reinbek bei Hamburg 1988.
Wehmeyer, Grete: Erik Satie. Bilder und Dokumente. München 1992.
Weibel, Peter: Bildwelten 1982-1995. Wien 1997.
Weibel, Peter: Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst. Kat. Ars Electronica 1984. Brucknerhaus. Linz 1984. Supplementband.
Weibel, Peter (Hg.): Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre. Kat. Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz 1993/Köln 1994.
Weibel, Peter: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Wien/München 1973.
Weibel, Peter (Hg.): Jenseits von Kunst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Graz/Wien 1997.
Weibel, Peter: Kunst als Kriminalität. Von der Transformation zur Transgression der Kunst. Ein Aide Mémoire. In: Tumult. Bd. 11. 1988, S. 20-35.
Weibel, Peter: Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung? In: Salzmann, Siegfried (Hg.): Im Namen des Volkes. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg. Duisburg 1979, S. 50-65.
Weibel, Peter (Hg.): Logokultur. Im Bauch des Biestes. Kat. Hochschule für angewandte Kunst. Wien 1987.
Weibel, Peter: Mediendichtung. Wien/München 1982 (protokolle, 2/1982).
Weibel, Peter: Von den Möglichkeiten nicht-affirmativer Kunst (1965-66). In: Ders.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Wien/München 1973, S. 35-50.
Weibel, Peter (Hg.): Pittura/Immedia: Malerei in den neunziger Jahren. Kat. Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum und Künstlerhaus Graz. Graz 1995.

Weibel, Peter: Zur Rechtfertigung der Hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt. Kat. Galerie Tanja Grunert. Köln 1992.

Weibel, Peter (Hg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Kat. Biennale Venedig 1997. Wien 1997.

Weibel, Peter/Export, Valie: Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film. Frankfurt a. M. 1970.

Weibel, Peter/Meyer, Christian (Hg.): Das Bild nach dem letzten Bild. Kat. Galerie Metropol. Wien 1991.

Weibel, Peter/Petak, Gerhard: [Interview über] Rudolf Schwarzkogler [17.4.1985]. In: Axis Archive. In: Internet/URL: http://www.brainwashed.com/axis/schwarzkogler/weibel.htm (20.9.1999).

Weibel, Peter/Steinle, Christa: Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topografie der Moderne. Kat. Künstlerhaus, Neue Galerie und Stadtmuseum Graz. Graz 1992.

Weiermair, Peter (Hg.): Kunst nach 45. Aus Frankfurter Privatbesitz. Kat. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt a. M. 1983.

Weiss, Evelyn (Hg.): Kunst bleibt Kunst. Projekt ›74. Kat. Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig. Köln 1974.

Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M. 1985.

Wember, Paul: Yves Klein. Werkverzeichnis...Köln 1969.

Wenzel, Eva/Beuys, Jessyka: Joseph Beuys. Block Beuys. München 1990.

Weskott, Hanne: Performances ‘79. In: Kunstforum. Bd. 32. Nr.2/1979, S. 172-181.

Westgeest, Helen: Zen in the Fifties. Interaction in art between east and west. Zwolle 1996.

Westphalen, Olav: An Interview with Paul McCarthy. In: Be. #2. Oktober 1994 (Künstlerhaus Bethanien. Berlin), S. 42-48.

Wetzel, Michael: Die Wahrheit nach der Malerei. München 1997.

Wheeler, Daniel: Art since Mid-Century. 1945 to the Present. New York 1991.

Whethey, Harold Edwin: The Paintings of Titian. Complete Edition. Vol. III: The Mythical and Historical Paintings. London 1975.

White, Robin: Interview [with] Vito Acconci at Crown Point Press, Oakland/California, 1979 (View. October-November 1979).

White, Robin: Interview [with] Howard Fried at Crown Point Press, Oakland/California, 1979 (View. December 1979).

White, Robin: Interview [with] Joan Jonas at Crown Point Press, Oakland/California, 1979 (View. April 1979).

Whitman, Simone: Theater and Engineering. An Experiment. Part 1. Notes by a Participant. In: Artforum. February 1967, S. 26-30.

Wick, Rainer: Bauhaus Pädagogik. Köln [4]1994.

Wick, Rainer: Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening Fluxus Aktionen. Diss. Köln 1975.

Wick-Kmoch, Astrid: Sozialpsychologische Aspekte von Kaprows Activity »Frames of Mind« [1976]. In: Kunstforum. Bd. 24/1977, S. 141-151.

Wick-Kmoch, Astrid: Kunst + Systemtheorie + Sozialwissenschaften...In: Kunstforum. Bd. 27/1978, S. 125-142.

Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1990.

Wiener, Norbert: Cybernetics. Cambridge/Massachusetts 1948.
Wiener, Oswald: Probleme der künstlichen Intelligenz. Berlin 1990.
Wiener, Oswald: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman. Reinbek bei Hamburg 1966/[2]1985.
Wilkin, Karin: Anthony Caro. München 1991.
Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917-1933. München 1981 (i.O.m.d.T.: The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933. London 1978).
Williams, Emmett: My Life in Flux – and Vice Versa. Stuttgart/London 1991.
Williams, Emmett/Noël, Ann: Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsporträt von George Maciunas 1921-1978. Wiesbaden 1996.
Wilp, Charles: Dazzledorf. Düsseldorf Vorort der Welt. Dreieich o. J.
Wingler, Hans Maria: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Salzburg 1975.
Wolff, Thomas: Jeder Mausklick ein Muskelzucken...In: Frankfurter Rundschau. 13.9.1995, S. 7.
Woll, Stefan: Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. Bd. 68. Berlin 1984.
Wunberg, Gotthart/Braakenburg, Johannes J. (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981.

Youngblood, Gene: Expanded Cinema. New York 1970.

Zacharias, Wolfgang (Hg.): Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Essen 1996.
Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990.
Zebington, G.: Limbo. In: Internet/URL: http: //www. murlin. va.com.au/metabody/text/limbo.htm (20.9.1999).
Zelevansky, Lynn/Hoptman, Laura/Tatehata, Akira/Munroe, Alexandra (Hg.): Love Forever. Yayoi Kusama, 1958-1968. Kat. Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles 1998.
Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil 1. Graz 1989.
Zurbrugg, Nicholas/Hall, Marlene (Hg.): Henri Chopin. Kat. Queensland College of Art Gallery. Griffith University. Queensland 1992.
Zweite, Armin: Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchner Sammlungen. Kat. Städtische Sammlung im Lenbachhaus. München 1981.

10 WERKREGISTER

Für das Werkregister wurden folgende Schreibweisen von Anmerkungen gewählt, um ihren Inhalt anzuzeigen:

»X(Anm.y)«: In Anm[erkung] y auf Seite X befinden sich Angaben zum Werk/zur Performance in dieser Reihenfolge: Künstlername, Werktitel, Aufführungsort und -datum, überlieferte ilmdokumente und Videos, Bibliographie.

»XAnm.y«: Das Werk wird nicht im Text, sondern in Anm.y auf Seite X erwähnt.

»X mit Anm.y«: Das Werk wird im Text auf Seite X und in Anm.y erwähnt.